

RED BOOK

LISTA 
 VERMELHA
DAS ATIVIDADES
ARTESANAIS 
 ALGARVIAS



Interreg
Espanha - Portugal



MAGALLANES ICC

AGRADECIMENTOS/ AGRADECIMIENTOS

Agradecemos a todas as pessoas e entidades que colaboraram no presente estudo, cujo contributo foi fundamental para a sua realização, em particular às câmaras municipais do Algarve e às associações de artesãos da região, que se mostraram bastante prestáveis na facilitação das informações solicitadas. Manifestamos o nosso agradecimento especial a todos os artesãos entrevistados, que nos deram a conhecer a sua arte e partilharam as suas memórias.

Queremos agradecer a todas las personas y entidades que colaboraron en este estudio, cuya contribución fue fundamental para su realización, en especial a los ayuntamientos del Algarve y a las asociaciones de artesanos de la región, que fueron de gran ayuda a la hora de proporcionar la información solicitada. Expresamos nuestro más sincero agradecimiento a todos los artesanos entrevistados, que nos regalaron su arte y compartieron sus recuerdos.

FICHA TÉCNICA

TÍTULO:

Red Book - Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias

Red Book - Lista Roja de Actividades Artesanales del Algarve

EDITOR:

Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve (CCDR Algarve)

COORDENAÇÃO / ORGANIZACIÓN:

Proactivetur Unipessoal, Lda.

TEXTOS:

GRAÇA PALMA E SUSANA CALADO MARTINS:

Generais

Generales.

GRAÇA PALMA:

Abegoaria, Albardeiro, Cadeiras de Tesoura, Correaria, Empalhamento de Cadeiras, Empreita de Palma, Entrelaçados em Palhinha, Madeira Tallada, Tecelagem.

Aperador, Albardero, Sillas de Tijera, Guarnicionería, Rejilla de Sillas, Empleita de Palma, Tejidos de Paja, Madera Tallada, Tejidos.

GRAÇA PALMA E VITÓRIA HORTA:

Rendas e Bordados, Trapologia.

Encajes y Bordados, Patchwork

SUSANA CALADO MARTINS:

Azulejaria, Caldeiraria, Cestaria de Palma com Cana, Cestaria em Cana, Cortiça Tallada, Entrelaçados em Esparto, Entrelaçados em Vime, Esteiraria, Ferrador, Ferreiro, Latoaria, Olaria e Cerâmica, Outras Artes do Couro, Sapateiro, Telheiros.

Azulejos, Calderería, Cestería de Palma con Caña, Cestería de Caña, Corcho Tallado, Tejidos de Esparto, Tejidos con Mimbre, Esteras, Herrador, Herrero, Hojalatería, Alfarería y Cerámica, Otras Artes del Cuero, Zapatero, Tejero.

TRADUÇÃO/ TRADUCCIÓN:

PALABRAS, Servicios de Traducción e Interpretación, SL.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS:

Pág. 53: Bruno Rodrigues

Pág. 59: Vitória Horta (1), Bruno Rodrigues (2, 3, 4)

Pág. 65: Atelier Aresta Viva (1, 2, 3, 5), Bruno Rodrigues (4)

Pág. 71: Annie Waterman (1, 4), Inês Carvalho (2), Vitória Horta (3)

Pág. 80: Bruno Rodrigues (1, 2, 4, 5, 6), Graça Palma (3)

Pág. 91: Susana C. Martins (1), Bruno Rodrigues (2, 3), Renata Dračková (4), João Ministro (5)

Pág. 101: Inês Carvalho (1, 3), Renata Dračková (2), Annie Waterman (4), Vitória Horta (5)

Pág. 109: Bruno Rodrigues

Pág. 116: Inês Carvalho (1, 5), Bruno Rodrigues (2,3), Patrícia de Jesus Palma (4)

Pág. 124: Bruno Rodrigues (1, 5), Renata Dračková (2, 4), Jorge Graça (3)

Pág. 134: Bruno Rodrigues

Pág. 145: Jorge Graça (1), Annie Waterman (2, 3, 4), Bruno Rodrigues (5)

Pág. 153: Jorge Graça (1, 2, 3, 4), Bruno Rodrigues (5)

Pág. 160: Bruno Rodrigues (1, 3, 5), Annie Waterman (2, 4)

Pág. 169: Bruno Rodrigues

Pág. 177: Bruno Rodrigues (1), cedidas por Igor Silva (2, 3, 4, 5)

Pág. 184: Bruno Rodrigues (1, 2, 3, 4), Susana C. Martins (5, 6)

Pág. 192: Susana C. Martins (1, 2), Bruno Rodrigues (3, 4), Bruno Filipe Pires - Jornal Barlavento (5, 6)

Pág. 200: Bruno Rodrigues (1, 3, 4), Vitória Horta (2, 5)

Pág. 209: Inês Carvalho (1), Annie Waterman (2, 3, 5), Susana C. Martins (4), Bruno Rodrigues (6)

Pág. 217: Vitória Horta (1), cedidas por Macin Osmani (2, 4), Jacek Ulinski (3), Sarah Passi (5)

Pág. 225: Renata Dračková (1), Bruno Rodrigues (2.2, 3.1, 4), Vitória Horta (3.2)

Pág. 234: Bruno Rodrigues (1, 3, 4), Vitória Horta (3, 5)

Pág. 242: Bruno Rodrigues (1,2,3), Graça Palma (4, 5)

Pág. 250: Susana C. Martins (1), Annie Waterman (2, 3, 4, 5, 6)

Pág. 257: Bruno Rodrigues

EDIÇÃO GRÁFICA E REVISÃO DE TEXTO/ EDICIÓN GRÁFICA Y REVISIÓN DE TEXTOS:

Sul, Sol e Sal

IMPRESSÃO/ IMPRESIÓN:

Gráfica Comercial

TIRAGEM/ TIRADA:

100 exemplares

ISBN: 978-989-53142-5-6

DEPÓSITO LEGAL: 493271/21

O presente livro foi impresso com papel certificado pela Forest Stewardship Council (FSC)

Este livro está impresso em papel certificado por la Forest Stewardship Council (FSC).

COORDENAÇÃO GERAL / COORDINACIÓN GENERAL:
Graça Palma e João Ministro – Proactivetur Unipessoal, Lda.

COORDENAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO/ COORDINACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN:
Susana Calado Martins

INVESTIGAÇÃO/ INVESTIGACIÓN:
Graça Palma, Susana Calado Martins e Vitória Horta

COMISSÃO TÉCNICO CIENTÍFICA/ COMITÉ CIENTÍFICO-TÉCNICO:
Miguel Reimão Costa – CEAACP/UALg (Orientação Científica/ Orientación científica)
António Palma – IIEFF
Clara Bertrand Cabral – Comissão Nacional da UNESCO
Cristina Fé Santos – Técnica Superior de Património Cultural
Fernando Gaspar – CEARTE
Luís Rocha – CEARTE
Graça Lobo – Direção Regional de Cultura do Algarve
Paulo Ferreira Costa – DGPC – Museu Nacional de Etnologia/Museu de Arte Popular

MAGALLANES_ICC

A investigação que deu origem a esta publicação enquadra-se no projeto Magallanes_ICC, do qual a CCDR Algarve é parceira, e que consiste numa rede de cooperação transfronteiriça no âmbito do desenvolvimento e promoção das indústrias culturais e criativas.

O projeto é cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER), no âmbito do programa Interreg V - A Espanha-Portugal (POCTEP) 2014-2020.

La investigación que ha dado lugar a esta publicación forma parte del proyecto Magallanes_ICC, del que la CCDR Algarve es colaboradora, y que consiste en una red de cooperación transfronteriza para el desarrollo y la promoción de las industrias culturales y creativas.

El proyecto está cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) dentro del programa Interreg V - A España-Portugal (POCTEP) 2014-2020.

PROJETO/ PROYETO TASA

A execução deste projeto surge na linha do trabalho já iniciado pela CCDR Algarve em 2010 com o Projeto TASA, o qual é dinamizado pela Proactivetur desde 2013.

A missão do TASA é trazer inovação à atividade artesanal, afirmando-a como uma profissão de futuro e apostando no design como uma via para elevar as artes tradicionais do Algarve, mantendo a sua utilidade e cariz cultural.

La puesta en marcha de este proyecto está en línea con el trabajo ya iniciado por la CCDR Algarve en 2010 con el Proyecto TASA, que ha sido impulsado por Proactivetur desde 2013.

La misión de TASA es aportar innovación a la actividad artesanal, afianzándola como una profesión con futuro, apostando por el diseño como una vía para potenciar las artes tradicionales del Algarve, a la vez que se mantiene su utilidad y su carácter cultural.



Interreg
Espanña - Portugal

Fondo Europeo de Desarrollo Regional
Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional



MAGALLANES_ICC

CCDR
Algarve

ÍNDICE

O <i>Red Book</i> – <i>Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias</i> , no contexto do Magalhães_ICC	8
Notas introdutórias da Comissão Técnico-Científica	12
Introdução	18
Enquadramento e metodologia da investigação	20
RESULTADOS, ANÁLISE E CONCLUSÕES	
As atividades artesanais tradicionais nas Listas de PCI	32
Recomendações gerais para a salvaguarda das atividades	40
Considerações finais	44
CARACTERIZAÇÃO DAS ATIVIDADES ARTESANAIS ALGARVIAS	
Abegoaria	50
Albardeiro	56
Azulejaria	62
Cadeiras de Tesoura	68
Caldeiraria	74
Cestaria de Palma com Cana	86
Cestaria em Cana	96
Correaria	106
Cortiça Talhada	112
Empalhamento de Cadeiras	120
Empreita de Palma	128
Entrelaçados em Esparto	140
Entrelaçados em Palhinha	150
Entrelaçados em Vime	156
Esteiraria	164
Ferrador	174
Ferreiro	180
Latoaria	188
Madeira Talhada	196
Olaria e Cerâmica	204
Outras Artes do Couro	214
Rendas e Bordados	220
Sapateiro	230
Tecelagem	238
Telheiro	246
Trapologia	254
Fontes de informação	261

ÍNDICE

El <i>Red Book - Lista Roja de Actividades Artesanales del Algarve</i> , en el contexto de Magallanes_ICC	10
Notas introductorias del Comité Científico Técnico	15
Introducción	19
Marco y metodología de la investigación	25
RESULTADOS, ANÁLISIS Y CONCLUSIONES	
Las actividades artesanales tradicionales en las Listas de PCI	36
Recomendaciones generales para las actividades de salvaguardia	42
Consideraciones finales	46
CARACTERIZACIÓN DE LAS ACTIVIDADES ARTESANALES DEL ALGARVE	
Aperador	50
Albartero	56
Azulejos	62
Sillas tijera	68
Calderería	74
Cestería de palma con caña	86
Cestería de Caña	96
Guarnicionería	106
Corcho tallado	112
Rejilla de sillas	120
Empleita de Palma	128
Tejidos de esparto	140
Tejidos de paja	150
Tejidos con mimbre	156
Esteras	164
Herrador	174
Herrero	180
Hojalatería	188
Madera tallada	196
Alfarería y cerámica	204
Otras Artes del cuero	214
Encajes y bordados	220
Zapatero	230
Tejidos	238
Tejero	246
Patchwork	254
Fuentes de información	261

O RED BOOK – LISTA VERMELHA DAS ATIVIDADES ARTESANAIS ALGARVIAS, NO CONTEXTO DO MAGALHÃES_ICC

Magalhães_ICC, acrónimo do Centro Magalhães para o Empreendedorismo de Indústrias Culturais e Criativas, pretende estabelecer uma rede de cooperação transfronteiriça destinada a consolidar e a promover a oferta cultural inovadora no seio da EUROREGIÃO Alentejo-Algarve-Andaluzia (EURO_AAA).

A cooperação nesta área específica fundamenta-se nas raízes históricas, patrimoniais e culturais, ligadas aos Descobrimentos, comuns às três regiões, bem como à presença de um tecido produtivo de baixa densidade no conjunto do território da EURO_AAA, onde intervenções destinadas a promover o aparecimento e exploração de iniciativas empresariais do setor das ICC são uma importante mais valia.

Prevê-se a criação - construção/adaptação e equipamento - do Centro Magalhães, em Sevilha, considerado a “sede”, localizado na Fábrica Real de Artilharia de Sevilha e dos Centros Magalhães, compostos por vários Polos, no Algarve e no Alentejo. O projeto pretende ainda recrear a Rota efetuada por Fernão de Magalhães na primeira circum-navegação do globo, assinalando assim os seus 500 anos.

Trata-se de um projeto co-financiado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional FEDER através do Programa Interreg V-A Espanha-Portugal (POCTEP) 2014-2020 (0752_MAGALLANES_ICC_5_E).

Retomando as raízes históricas, patrimoniais e culturais, a região do Algarve destaca a importância de se valorizar o “saber-fazer” ancestral e da necessidade de salvaguarda do artesanato tradicional e das técnicas que estão em maior risco de serem perdidas, através da (1) Lista de Artes e Ofícios Desaparecidos, bem como a (2) Lista do Património Cultural Imaterial (PCI) do Algarve a Necessitar de Salvaguarda Urgente e a (3) Lista Representativa do Património Cultural Imaterial (PCI), listas que se orientam pelos procedimentos estabelecidos pela UNESCO, com a vantagem de estas manifestações de PCI poderem futuramente ser inscritas no inventário nacional, o único instrumento de proteção legal deste património.

A ideia de realizar uma Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias surgiu do relatório que o Reino Unido realizou em 2017 (e atualizou em 2019), intitulado “The Radcliffe Red List of Endangered Crafts”, da responsabilidade da “The Heritage Crafts Association”,

onde apresenta a lista das artes consideradas como “craft heritage” e as classifica quanto ao seu grau de risco, inspirado na Lista Vermelha da União Internacional para a Conservação da Natureza e dos Recursos Naturais (IUCN) das espécies ameaçadas, que avalia os riscos de extinção de milhares de espécies e subespécies existentes na natureza, com o objetivo de informar sobre a urgência das medidas de conservação que se devem tomar, na tentativa de inverter tendências de extinção.

O Red Book, prossegue a linha do projeto TASA – Técnicas Ancestrais Soluções Atuais, marca registada detida pela CCDR-Algarve, entidade promotora deste projeto inovador de Artesanato e Design que visa “Afirmar e Divulgar a Atividade Artesanal como Profissão de Futuro”, e que junta a inovação - design de novos produtos - à tradição, ao utilizar materiais e técnicas artesanais, saberes que têm vindo a ser transmitidos de geração em geração e resultam em produtos utilitários com uma estética contemporânea de reconhecida aceitação.

O Red Book promove o “saber-fazer”, valorizando os artesãos e a produção artesanal tradicional, que pela sua relação equilibrada com o ambiente, escala de operação e respeito pela cultura, desempenha um importante papel ao nível da concretização dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas.

JOSÉ APOLINÁRIO,
PRESIDENTE DA CCDR ALGARVE

EL RED BOOK – LISTA ROJA DE ACTIVIDADES ARTESANALES DEL ALGARVE, EN EL CONTEXTO DE MAGALLANES_ICC

Magallanes_ICC, acrónimo del Centro Magallanes para el Emprendimiento en las Industrias Culturales y Creativas, pretende establecer una red de cooperación transfronteriza destinada a consolidar y promover la oferta cultural innovadora en el seno de la EUORREGIÓN Alentejo-Algarve-Andalucía (EURO_AAA).

La cooperación en esta área específica se fundamenta en las raíces históricas, patrimoniales y culturales, relacionadas con los Descubrimientos, comunes a las tres regiones, ya sea mediante la presencia de un tejido productivo de baja densidad en el conjunto del territorio de la EURO_AAA, donde las intervenciones destinadas a promover la aparición y exploración de iniciativas empresariales del sector de las ICC son una aportación importante.

Se prevé la creación (construcción/adaptación y equipamiento) del Centro Magallanes, en Sevilla, considerado la “sede”, ubicado en la Real Fábrica de Artillería de Sevilla y de los Centros Magallanes, compuestos por varias ubicaciones en el Algarve y el Alentejo. El proyecto pretender además recrear la Ruta realizada por Fernando de Magallanes en la primera circunnavegación del mundo, celebrando así sus 500 años.

Se trata de un proyecto cofinanciado por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER a través del Programa Interreg V-A España-Portugal (POCTEP) 2014-2020 (0752_MAGALLANES_ICC_5_E).

Retomando las raíces históricas, patrimoniales y culturales, la región del Algarve destaca la importancia de dar valor al saber hacer ancestral y la necesidad de preservar la artesanía tradicional y las técnicas que están en mayor riesgo de perderse, a través de (1) la Lista de Artes y Oficios Desaparecidos, y también de (2) la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) del Algarve que puede necesitar una salvaguardia urgente y (3) la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), listas guiadas por los procedimientos establecidos por la UNESCO, con la ventaja de que en el futuro estas manifestaciones de PCI puedan inscribirse en el inventario nacional, el único instrumento de protección legal de este patrimonio.

La idea de realizar una Lista Roja de Actividades Artesanales del Algarve surgió de un informe que el Reino Unido realizó en 2017 (actualizado en 2019), titulado “The Radcliffe Red List of Endangered Crafts”, responsabilidad de “The Heritage Crafts Association”, donde se

presenta la lista de artes consideradas como “craft heritage” y las clasifica según su grado de riesgo, inspirado en la Lista Roja de la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza y los Recursos Naturales (IUCN) de las especies amenazadas, que evalúa los riesgos de extinción de millares de especies y subespecies existentes en la naturaleza, con el objetivo de informar sobre la urgencia de las medidas de conservación que se deben tomar, en el intento de invertir las tendencias de extinción.

El Red Book, prosigue la línea del proyecto TASA – Técnicas Ancestrales Soluciones Actuales, marca registrada propiedad de CCDR-Algarve, entidad promotora de este proyecto innovador de Artesanía y Diseño que pretende “Afirmar y Divulgar la Actividad Artesanal como Profesión de Futuro”, y que aúna la innovación (diseño de productos nuevos) a la tradición, al utilizar materiales y técnicas artesanales, saberes que se han transmitidos de generación en generación y resultan en productos utilitarios con una estética contemporánea de aceptación reconocida.

El Red Book promueve el “saber hacer”, dando valor a los artesanos y a la producción artesanal tradicional, que por su relación equilibrada con el medio ambiente, escala de operativa y respeto por la cultura, desempeña un importante papel para alcanzar los Objetivos de Desarrollo Sostenible de las Naciones Unidas.

JOSÉ APOLINÁRIO,
PRESIDENTE DE LA CCDR ALGARVE

NOTAS INTRODUTÓRIAS DA COMISSÃO TÉCNICO-CIENTÍFICA

O Algarve tem sido objeto de um conjunto relevante de estudos e iniciativas que, a partir da combinação de diferentes olhares disciplinares e institucionais, tem permitido resgatar parte do património imaterial desta região tão marcada pela sua história e tradição de reino quase autónomo. Estes projetos têm contado com a participação da Universidade do Algarve, com diferentes atribuições e competências, colaborando com instituições regionais, associações locais, autarquias, cooperativas e empresas do(s) território(s). Reconhecendo a importância do que se designa por extensão académica – ou seja da transferência do conhecimento da universidade para a sociedade – partimos assim, através destes projetos e em sentido inverso, para a transferência dos conhecimentos a partir da sociedade. Ou seja, o saber fundamental dos artesãos, agricultores, pastores, marítimos, mestres da construção e de todas as outras artes tradicionais. Os inventários, como o que agora se publica, adquirirão duas dimensões primordiais: o registo precioso de conhecimentos e ofícios em risco e em desaparecimento; e o registo prospetivo de conhecimentos e ofícios com aptidão para a conservação ou para a transformação noutras expressões, também locais, como sempre ocorreu ao longo da história. E é também sob este prisma que gostaríamos de saudar os promotores da iniciativa e sobretudo os autores deste trabalho que revela, página a página, o afeto na aproximação às artes e aos artesãos.

MIGUEL REIMÃO COSTA - CEAACP/UALG

Foi com muito gosto e interesse que a Comissão Nacional da UNESCO esteve representada, a par de outras entidades de reconhecido mérito, na Comissão Técnico-Científica do estudo “Red Book - Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias”, uma meritória iniciativa de identificação e registo do património cultural imaterial do Algarve que, por si só, configura uma importante ação de salvaguarda a nível nacional. O acompanhamento da preparação de propostas para inscrição nas listas e no registo de boas práticas da Convenção da UNESCO para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial dotaram a Comissão Nacional da UNESCO da experiência e da sensibilidade necessárias para compreender aprofundadamente as questões suscitadas por projetos como o “Red Book”, ancorados no quadro teórico subjacente à Convenção da UNESCO - conhecimentos que tivemos o privilégio de partilhar no âmbito da Comissão Técnico-Científica. A relevância dos resultados obtidos para a prossecução de ações de salvaguarda que venham a ser implementadas a fim de impulsionar as práticas estudadas, bem como a possibilidade de transferência a outras regiões da metodologia utilizada na inventariação das atividades artesanais em apreço, comprovam o valor presente e futuro do estudo agora publicado.

CLARA BERTRAND CABRAL, COMISSÃO NACIONAL DA UNESCO

Foi com muito interesse que o CEARTE – Centro de Formação Profissional para o Artesanato e Património integrou a Comissão Técnico-Científica para acompanhamento do projeto “Red Book - Lista Vermelha das Atividades Artesanais Algarvias”.

Este trabalho, da responsabilidade da CCDR Algarve e realizado pela Proactivetur, revela-se um instrumento essencial para a referenciação de saberes tradicionais e de atividades artesanais que fazem parte do património algarvio e que se encontram ameaçados na sua sustentabilidade, apontando caminhos estratégicos para a sua defesa e viabilização.

O projeto não podia estar mais em linha com aquilo que é a missão do CEARTE, desde logo no que respeita ao contributo para a preservação, transmissão e desenvolvimento dos saberes tradicionais, que é a essência do nosso trabalho desde há 35 anos. Mas, também, no que concerne à valorização dos artesãos e das produções artesanais através da atribuição das cartas de artesão e de unidade produtiva artesanal, bem como da certificação de produtos artesanais tradicionais.

Quer na formação profissional - para a necessária renovação geracional dos artesãos e para a capacitação dos ativos nas áreas da produção, do design e inovação, da promoção e das vendas, das redes sociais e das línguas -, quer no reconhecimento dos artesãos e na certificação das produções, o CEARTE poderá contribuir, na justa medida das suas competências, para a concretização das medidas de salvaguarda e promoção das artes tradicionais do Algarve apontadas pelo estudo.

Uma última nota para sublinhar a qualidade da metodologia seguida pela Proactivetur, a qual poderá, assim esperamos, ser replicada noutras regiões e territórios do país.

LUÍS ROCHA, DIRETOR DO CEARTE

FERNANDO GASPAR, COORDENADOR DO GABINETE PARA A PROMOÇÃO DAS ARTES E OFÍCIOS DO CEARTE

O Museu Nacional de Etnologia é detentor do património etnográfico de maior relevância a nível nacional. Do seu acervo, constituído por mais de 40.000 peças etnográficas provenientes de 80 países, ocupam particular destaque as coleções e os arquivos (etnográfico, fotográfico, filmico, sonoro e de desenho) relativos à sociedade tradicional portuguesa, constituídos, em grande medida, a partir do trabalho desenvolvido entre 1947 e 1990 pelo Centro de Estudos de Etnologia. Para além do seu papel na origem do MNE, a esta unidade de pesquisa se deve a refundação e a afirmação da moderna antropologia em Portugal, assim como, muito particularmente, o estudo sistemático e aprofundado de inúmeras atividades e práticas tradicionais do nosso país, que recentemente têm vindo a ser objeto de redescoberta e de projetos de promoção à escala local ou regional, em grande parte decorrentes das recentes políticas e estratégias de valorização do património cultural imaterial. Desde 2016 o Museu Nacional de Etnologia promove uma articulação efetiva com o Museu de Arte Popular, de cujas coleções assegura a salvaguarda desde 2007, tendo em vista o estudo, a investigação e a divulgação das coleções do MAP a partir da documentação das coleções homólogas do MNE e, sempre que possível, a partir do desenvolvimento de novas pesquisas nos terrenos em que esses objetos foram produzidos.

PAULO FERREIRA DA COSTA – DIRETOR DO MUSEU NACIONAL DE ETNOLOGIA | MUSEU DE ARTE POPULAR

NOTAS INTRODUCTORIAS DEL COMITÉ CIENTÍFICO TÉCNICO

El Algarve ha sido objeto de un relevante conjunto de estudios e iniciativas que, combinando diferentes perspectivas disciplinarias e institucionales, han permitido recuperar parte del patrimonio inmaterial de esta región tan marcada por su historia y tradición de reino casi autónomo. En estos proyectos ha participado la Universidad del Algarve, con diferentes atribuciones y competencias, colaborando con instituciones regionales, asociaciones locales, municipios, cooperativas y empresas del territorio(s). Reconociendo la importancia de lo que se conoce como extensión académica -es decir, la transferencia de conocimientos de la universidad a la sociedad-, nos propusimos, a través de estos proyectos y en sentido contrario, transferir conocimientos de la sociedad. Es decir, los conocimientos fundamentales de los artesanos, los agricultores, los pastores, los marineros, los maestros de la construcción y todas las demás artes tradicionales. Los inventarios, como el que ahora se publica, adquieren dos dimensiones principales: el registro precioso de conocimientos y habilidades en riesgo y en vías de desaparición; y el registro prospectivo de conocimientos y habilidades con capacidad de ser conservados o transformados en otras expresiones, también locales, como siempre ha ocurrido a lo largo de la historia. Y es también desde esta perspectiva que queremos felicitar a los promotores de la iniciativa y especialmente a los autores de esta obra, que revela, página tras página, el cariño en el acercamiento a las artes y a los artesanos.

MIGUEL REIMÃO COSTA - CEAACP/UAlg

Fue con gran placer e interés que la Comisión Nacional de la UNESCO estuvo representada, junto con otras entidades de reconocido mérito, en el Comité científico técnico del estudio “Red Book: lista roja de las actividades artesanales del Algarve”, una meritoria iniciativa de identificación y registro del patrimonio cultural inmaterial del Algarve que, por sí misma, configura una importante acción de salvaguardia a nivel nacional. El seguimiento de la preparación de las propuestas de inscripción en las listas y el registro de buenas prácticas de la Convención de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial dotó a la Comisión Nacional de la UNESCO de la experiencia y la sensibilidad necesarias para comprender en profundidad las cuestiones que plantean proyectos como el Red Book, anclados en el marco teórico que sustenta la Convención de la UNESCO, conocimientos que tuvimos el privilegio de compartir en el seno del Comité científico técnico. La relevancia de los resultados obtenidos para el seguimiento de las acciones de salvaguardia que se implementarán para potenciar las prácticas estudiadas, así como la posibilidad de transferir a otras regiones la metodología utilizada en el inventario de las actividades artesanales consideradas, demuestran el valor presente y futuro del estudio ahora publicado.

CLARA BERTRAND CABRAL, COMISIÓN NACIONAL DE LA UNESCO

Con gran interés, el CEARTE - Centro de Formación Profesional en Artesanía y Patrimonio se unió al Comité científico técnico para el seguimiento del proyecto “Red Book: Lista Roja de Actividades Artesanales del Algarve”.

Este trabajo, responsabilidad de la CCDD Algarve y realizado por Proactivetur, es una herramienta esencial para referenciar los conocimientos tradicionales y las actividades artesanales que forman parte del patrimonio del Algarve y que están amenazadas en su sostenibilidad, señalando caminos estratégicos para su defensa y viabilidad.

El proyecto no podría estar más en consonancia con la misión de CEARTE, ya que su contribución a la preservación, transmisión y desarrollo de los conocimientos tradicionales, que es la esencia de nuestro trabajo desde hace 35 años. Pero, también, en lo que se refiere a la valorización de los artesanos y de la producción artesanal a través de la atribución de licencias de artesanos y de unidades de producción artesanal, así como de la certificación de los productos artesanales tradicionales.

Tanto en la formación profesional -para la necesaria renovación generacional de los artesanos y para la capacitación de los activos en las áreas de producción, diseño e innovación, promoción y venta, redes sociales e idiomas-, como en el reconocimiento de los artesanos y la certificación de las producciones, el CEARTE puede contribuir, en la justa medida de sus competencias, a la concreción de las medidas de salvaguardia y promoción de las artes tradicionales del Algarve señaladas por el estudio.

Un último apunte para destacar la calidad de la metodología seguida por Proactivetur, que esperamos pueda ser replicada en otras regiones y territorios del país.

LUÍS ROCHA, DIRECTOR DE CEARTE

FERNANDO GASPAS, COORDINADOR DE LA OFICINA PARA LA PROMOCIÓN DE LAS ARTES Y OFICIOS DE CEARTE

El Museo Nacional de Etnología es el poseedor del patrimonio etnográfico más relevante a nivel nacional. Su fondo, compuesto por más de 40 000 piezas etnográficas procedentes de 80 países, es especialmente importante por las colecciones y archivos (etnográficos, fotográficos, filmicos, sonoros y de dibujo) relativos a la sociedad tradicional portuguesa, formados en gran parte por los trabajos realizados entre 1947 y 1990 por el Centro de Estudios Etnológicos. Además de su papel en el origen del MNE, a esta unidad de investigación se debe la refundación y afirmación de la antropología moderna en Portugal, así como, muy especialmente, el estudio sistemático y en profundidad de numerosas actividades y prácticas tradicionales de nuestro país, que han sido recientemente objeto de proyectos de redescubrimiento y promoción a escala local o regional, en gran parte derivados de las recientes políticas y estrategias de valorización del patrimonio cultural inmaterial. Desde 2016 el Museo Nacional de Etnología ha promovido una articulación efectiva con el Museo de Arte Popular, cuyas colecciones custodia desde 2007, con vistas al estudio, investigación y difusión de las colecciones del MAP a partir de la documentación de las colecciones homólogas del MNE y, siempre que sea posible, a partir del desarrollo de nuevas investigaciones en los ámbitos en los que se produjeron estos objetos.

PAULO FERREIRA DA COSTA – DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOLOGÍA | MUSEO DE ARTE POPULAR

INTRODUÇÃO

Quando em 2013 começámos a contactar mais de perto com as atividades artesanais, por via da gestão do “Projecto TASA”, apercebemo-nos rapidamente do risco iminente de desaparecimento de alguns ofícios tradicionais do Algarve. A nossa intenção foi sempre a de incorporar o maior número possível de técnicas e materiais tradicionais nos nossos projetos, fossem eles produtos utilitários de design, experiências criativas ou outras ações de valorização. Daí nunca termos parado de indagar por artesãos, muitas vezes em lugares recônditos e quase inacessíveis da serra algarvia, sendo surpreendidos com a descoberta não só dos saberes ancestrais, mas também das pessoas que os detêm. Porém, ao longo dos anos, era evidente que sobravam cada vez menos lugares por encontrar e que os artesãos iam envelhecendo a cada dia, e chegámos mesmo a assistir ao desaparecimento de vários mestres insubstituíveis.

Este foi o motivo que nos levou, desde logo, a trabalhar em ações de transmissão de saberes mestre-aprendiz, algumas das quais integradas em projetos mais vastos de valorização das artes tradicionais. Destacamos a participação na formação de novos caldeireiros através de uma consultoria para a C.M. Loulé, a promoção do projeto “Arte do latoeiro” (no âmbito de uma candidatura ao programa “Tradições” da EDP e tendo o apoio da Câmara Municipal de Silves e Junta de Freguesia de Messines) e a iniciativa “Artesãos do Século XXI” que resultou na preparação de novos artesãos dos entrelaçados com fibras vegetais.

Consideramos que estes contributos foram muito significativos em vários aspetos, mas não suficientes para reverter a realidade de declínio das atividades artesanais tradicionais do Algarve e que seria fundamental conhecer mais aprofundadamente a realidade do setor, para desse modo poder desenhar medidas adequadas à sua salvaguarda.

Por todas estas razões, a Proactivetur acolheu com entusiasmo a iniciativa da CCDR Algarve e decidiu abraçar este projeto concorrendo à sua execução. Pretendíamos colocar à disposição do projeto a nossa experiência e conhecimento de terreno, fornecendo desde logo à investigação elementos que permitissem perspetivar a viabilidade das atividades artesanais tradicionais no Algarve.

Esperamos que este estudo faça incidir uma nova luz sobre uma realidade pouco conhecida no seu estado atual e que acalente as sinergias necessárias para agir de acordo com as conclusões a que se chegou. É nossa convicção que este será um importante passo para sensibilizar a comunidade e as entidades públicas em relação ao risco de desaparecimento das artes tradicionais, decorrente da idade avançada dos artesãos ou perda da utilidade de alguns objetos, mas sobretudo da desvalorização social e económica de que muitas destas atividades têm padecido.

INTRODUCCIÓN

Cuando en 2013 comenzamos a contactar más de cerca con las actividades artesanales, a través de la gestión del “Proyecto TASA”, nos dimos cuenta rápidamente del riesgo inminente de desaparición de algunos oficios tradicionales del Algarve. Nuestra intención fue siempre la de incorporar el mayor número posible de técnicas y materiales tradicionales en nuestros proyectos, ya fuera productos utilitarios de diseño, experiencias creativas u otras acciones de puesta en valor. Por eso nunca hemos dejado de buscar artesanos, muchas veces en lugares recónditos y casi inaccesibles de la sierra del Algarve, siendo sorprendidos por el descubrimiento no solo de los saberes ancestrales sino también por las personas que los poseen. Sin embargo, a lo largo de los años, era evidente que sobraban cada vez menos lugares por encontrar y que los artesanos cada vez iban envejeciendo más e incluso hemos presenciado la desaparición de varios maestros insustituibles.

Este fue el motivo que nos llevó, desde el principio, a trabajar en acciones de transmisión de conocimientos maestro-aprendiz. Algunas de estas acciones están integradas en proyectos más amplios de puesta en valor de las artes tradicionales. Destacamos la participación en la formación de nuevos caldereros a través de una consultoría para el gobierno local de Loulé, la promoción del proyecto “Arte de hojalatero” (en el ámbito de una candidatura al programa “Tradiciones” de la EDP con el apoyo del gobierno local de Silves y la Junta de Freguesia de Messines) y la iniciativa “Artesanos del siglo XXI” con el resultado de la preparación de nuevos artesanos de trenzados de fibras vegetales.

Consideramos que estas aportaciones fueron muy significativas en varios aspectos, pero no lo suficiente como para dar la vuelta a la realidad de la disminución de las actividades tradicionales del Algarve y que sería fundamental conocer más profundamente la realidad del sector, pero de ese modo poder diseñar medidas adecuadas para su salvaguardia.

Por todos estos motivos, Proactivetur acogió con entusiasmo la iniciativa de CCDR Algarve y decidió abrazar este proyecto presentándose a su ejecución. Pretendíamos poner a disposición del proyecto nuestra experiencia y conocimiento del terreno, ofreciendo desde el principio a la investigación elementos que permitiesen tomar perspectiva sobre la viabilidad de las actividades artesanales tradicionales del Algarve.

Esperamos que este estudio arroje nueva luz sobre una realidad poco conocida en su estado actual y que acelere las sinergias necesarias para reaccionar conforme a las conclusiones a las que se llegó. Es nuestra convicción que este será un paso importante para sensibilizar la comunidad y las entidades públicas en relación con el riesgo de desaparición de las artes tradicionales, derivado de la edad avanzada de los artesanos o la pérdida de utilidad de algunos objetos, pero sobre todo de la devaluación social y económica que han padecido muchas de estas actividades.

ENQUADRAMENTO E METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO

O desenvolvimento do presente estudo teve em consideração os objetivos gerais definidos à partida para o projeto, desde logo, o facto de pretender identificar, registar e catalogar atividades artesanais tradicionais do Algarve que participam do Património Cultural Imaterial do Algarve (PCI), no âmbito do Domínio das Técnicas e Ofícios Tradicionais. Essa catalogação de cada atividade artesanal tradicional foi efetuada de acordo com o seu grau de risco ou de viabilidade, de modo a vir a ser inserida nas Listas de Património Cultural Imaterial do Algarve desaparecido (Lista de Artes e Ofícios Desaparecidos), de Património Cultural Imaterial do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente ou de Património Cultural Imaterial do Algarve atualmente viável, correspondente a uma possível Lista Representativa de PCI do Algarve, conforme os critérios da Convenção da UNESCO. No final, o trabalho pretendeu contribuir para apontar e priorizar caminhos para o desenvolvimento de ações de salvaguarda destas manifestações de PCI, que participam da identidade e memória coletiva do Algarve.

Para lidar com a complexidade do tema das atividades artesanais tradicionais do Algarve e dar resposta aos objetivos enunciados para o projeto, foi necessário adotar uma estratégia metodológica assente fundamentalmente no trabalho de campo, mas sempre apoiada e documentada por pesquisa bibliográfica.

Em primeiro lugar foi construída uma base de dados com contactos de artesãos, tendo-se solicitado informações a diversas entidades, tais como o CEARTE, os 16 municípios do Algarve e 4 associações de artesanato da região, o que permitiu completar significativamente a informação de que já se dispunha, através do “Projecto TASA” e de outras fontes.

Reunidos cerca de 270 contactos, e para os enquadrar no objeto de estudo definido, foi necessário proceder a um apuramento dos mesmos, através de um processo de triagem que se foi tornando cada vez mais fino com o avançar do procedimento. Esta triagem foi realizada sobretudo por meio de conversas telefónicas, já que coincidiu com o período de renovação do “confinamento geral” decretado no âmbito da pandemia da Covid 19, o que impediu contactos mais pessoais.

No total, o estudo contemplou um universo de 174 artesãos entrevistados, entre praticantes e detentores de saber. A respeito deste universo, considera-se importante salientar o facto de poder, eventualmente, não corresponder à real dimensão dos artesãos que praticam atualmente atividades artesanais tradicionais. Como se referiu, foram considerados aqueles que surgiram do trabalho de pesquisa e de campo efetuado com as condicionantes apresentadas, assim como dos contactos que foram disponibilizados pelas instituições com responsabilidades nesta matéria. É natural que existam praticantes a exercer a sua atividade de forma mais informal ou menos pública e, desse modo, é possível que algumas atividades possam existir mais artesãos do que os sinalizados para o estudo.

A etapa seguinte de entrevistas aos artesãos foi realizada, em parte, também com re-

curso a conversas telefónicas, uma vez que ainda se mantinha o estado de confinamento geral, mas foram posteriormente complementadas com entrevistas presenciais e visitas a oficinas, assim que as condições sanitárias o permitiram.

Finalizada esta fase, procedeu-se à sistematização e interpretação da informação recolhida, a qual foi alvo de uma análise de carácter quantitativo e de carácter qualitativo. Por sua vez, esta análise permitiu realizar a avaliação de risco das atividades artesanais tradicionais do Algarve de modo a fazê-las corresponder às respetivas listas de PCI, assim como preparar um conjunto de recomendações específicas e gerais para a sua salvaguarda.

De forma a preparar as recomendações de salvaguarda e para complementar as informações recolhidas junto dos artesãos, foi também solicitada informação adicional a diversas instituições, tais como autarquias e associações de artesanato, relativa à existência de ações de transmissão de saber e ao modo como estas apoiam as atividades artesanais tradicionais. Este procedimento permitiu completar e cruzar informação fortalecendo o resultado da pesquisa, assim como as opções tomadas no âmbito das recomendações.

Como garantia da qualidade e rigor do estudo, foi criada uma estrutura de Comissão Técnico-Científica composta por representantes de algumas entidades com responsabilidades reconhecidas nos setores do artesanato e da cultura da região (devidamente identificados na Ficha Técnica), que foram acompanhando, emitindo pareceres e validando as diferentes etapas do projeto.

CARACTERÍSTICAS DAS ATIVIDADES ARTESANAIS EM ESTUDO

Para a realização do estudo considerou-se o conceito de Património Cultural Imaterial, conforme indicado na Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial (Paris, 2003) onde está bem presente a ideia de um património vivo, composto por pessoas, consubstanciado num conjunto de práticas e representações, expressões, conhecimentos e competências que traduzem aspetos culturais e identitários associados a um sentimento de continuidade. Este património é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos, em função do seu meio e da interação com a natureza e com a história, o que contribui para o desenvolvimento de um sentimento de identidade e continuidade, e implica que as diferentes comunidades, grupos e indivíduos detentores de manifestações de PCI sejam capazes de reconhecer e assumir o seu património. Deste modo, o foco da abordagem não são os produtos em si, mas sim os processos técnicos e sociais que lhes dão origem, assim como os seus protagonistas, os praticantes dos ofícios.

Neste contexto, consideramos que o conceito de património cultural imaterial sintetiza de um modo particular a importância de quase todos os conceitos ligados ao património, tais como a identidade, a memória, a autenticidade, a criatividade ou a tradição, que são dinâmicos.

Salientamos ainda que, não obstante a sua importância para a valorização e divulgação destas manifestações do património cultural da região algarvia, a presente inventariação e proposta de classificação será apenas um primeiro passo para um reconhecimento formal deste património. Este reconhecimento poderá vir a efetivar-se com a eventual futura integração de algumas destas manifestações de PCI no Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial, o qual se constitui como uma medida fundamental para a salvaguarda do PCI em Portugal e uma medida legal de proteção deste património.

Tendo em atenção este conceito, o objeto de estudo foi então delimitado por um conjunto de requisitos a cumprir pelas atividades artesanais tradicionais da região, como o facto de resultar de conhecimentos e saberes-fazeres relacionados com a aquisição e transformação de recursos e materiais (naturais ou outros); serem práticas que implicam habilidade e perícia resultando numa produção predominantemente manual; transformar matérias-primas para produzir ou reparar objetos essencialmente utilitários; ser consequência da prática de um artífice que trabalha de um modo isolado, por vezes em pequenas unidades de carácter familiar ou similares, podendo mesmo controlar todas as fases de produção; resultar de conhecimentos e saberes passados de geração em geração; ter presença no território há, pelo menos, duas gerações sucessivas e constituir-se como forma de produção e expressão com raízes populares, que podem ser diferenciadas entre regiões, assim como no interior da região algarvia.

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO PARA A INTEGRAÇÃO DAS ATIVIDADES NAS LISTAS DE PCI

Apresentam-se aqui os aspetos que se teve em consideração na definição de risco ou viabilidade de cada atividade artesanal tradicional abrangida no estudo e respetiva integração nas listas de PCI já referidas, assim como os critérios fundamentais e complementares que estiveram na base desta avaliação.

Na Lista de Património Cultural Imaterial do Algarve Desaparecido foram integradas as Atividades Artesanais Tradicionais identificadas como Desaparecidas por não terem representantes a praticá-las na atualidade, mas que ainda podem eventualmente ser revitalizadas, por existirem mestres, detentores do saber, ainda vivos, que poderão transmiti-lo a novos artesãos, ou que pelo menos ainda possam ser recolhidos testemunhos diretos que as documentem.

À Lista de Património Cultural Imaterial do Algarve a Necessitar de Salvaguarda Urgente correspondem as Atividades Artesanais Tradicionais Criticamente Ameaçadas, por outras palavras, aquelas que correm mais riscos de não terem continuidade na próxima geração, essencialmente devido a um número reduzido de artesãos ou a uma média de idades envelhecida, assim como ao facto de não estarem identificadas, ou serem em número insuficiente as ações de transmissão do saber para formar novos artesãos.

Por fim, na Lista de Património Cultural Imaterial do Algarve Atualmente Viável estão as Atividades Artesanais Tradicionais Atualmente Viáveis, nomeadamente por possuírem um número suficiente de artesãos para assegurar a sua transmissão às próximas gerações e usufruírem igualmente de um contexto socialmente favorável à continuidade dessas técnicas e saberes.

Para chegar a este resultado, as atividades artesanais tradicionais foram sujeitas à aplicação dos critérios presentes na Grelha abaixo (Grelha 1).

Tanto a seleção como a aplicação destes critérios regem-se pelo princípio orientador de que para uma Manifestação de PCI permanecer ativa, mais do que Detentores do Saber é preciso existirem Praticantes. Deste modo é também necessário garantir continuidade da mesma nas gerações seguintes.

LISTAS DE PCI

CRITÉRIOS FUNDAMENTAIS

Nº de praticantes

PCI do Algarve desaparecido

0 praticantes

PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente

1-5 praticantes

ou

Média de idades = ou > 65

PCI do Algarve atualmente viável

> 6 praticantes

e

Média de idades < 65

Média de idades

CRITÉRIOS COMPLEMENTARES

Nº de praticantes disponíveis p/ ensinar

Existência de praticantes disponíveis p/ ensinar

>5 praticantes disponíveis p/ ensinar

Nº de aprendizes

Existência de aprendizes

Grelha 1 – Critérios fundamentais e complementares

Esta Grelha divide-se entre Critérios Fundamentais, que dizem respeito à existência de cada manifestação de PCI, e Critérios Complementares, que concernem à possibilidade de continuidade dessas manifestações de PCI nas gerações seguintes, a qual é assegurada através de ações de transmissão do saber, independentemente da sua natureza e origem.

No âmbito da aplicação dos Critérios Fundamentais, assumiu-se que é suficiente a presença de apenas um dos critérios definidos para integrar a Lista de PCI do Algarve a Necessitar de Salvaguarda Urgente, já para a classificação na Lista de PCI do Algarve Atualmente Viável considerou-se importante cumprir ambos os critérios.

Por Praticantes entendem-se os indivíduos que praticam o ofício e que, portanto, são detentores da manifestação de PCI, independentemente da intensidade e regularidade com que o fazem, ou do seu grau de profissionalização (atividade profissional principal, secundária, lazer, ...)

Neste campo serão considerados os indivíduos a praticar o ofício no momento atual (ou se apenas suspenderam a prática devido ao impacto da Covid-19), mas não serão considerados os possíveis aprendizes que vierem a ser identificados.

A indicação de 65 anos utilizada para estabelecer a referência da média de idades tem como referência o limite da idade ativa em Portugal.

Por Aprendizes entendem-se aqueles que efetivamente forem identificados como estando a desenvolver um processo de aprendizagem, no momento em que decorreu a investigação.

A diferenciação entre o número de Praticantes e de Praticantes Disponíveis para Ensinar decorre do facto de se saber à partida que nem todos os praticantes estão disponíveis, ou têm condições para ensinar a sua arte e assegurar a transmissão do saber.

Os números indicados - de Praticantes, de Praticantes Disponíveis para Ensinar e de Aprendizes - têm em conta a necessidade de assegurar a continuidade e transmissão da arte, considerando a possibilidade de desaparecimento ou abandono repentino de alguns artesãos, assim como o facto de nem todos os Aprendizes se converterem efetivamente em Praticantes, ou virem a adquirir capacidade de transmissão às gerações que lhes sucedam.

No quadro apresentado no separador seguinte (grelha 2) faz-se então a correspondência das atividades artesanais às referidas listas de PCI, a qual segue a linhas orientadoras acima expostas, registando, contudo, a exceção dos ofícios de Empreita de Palma, Trapologia, Rendas e Bordados, nos quais a média de idades é superior à estipulada. Decisão esta que é justificada com um elevado número de praticantes e existência de ações de transmissão de saber.

MARCO Y METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

En el desarrollo de este estudio se han tenido en cuenta los objetivos generales definidos para el proyecto en su inicio, es decir, el hecho de que se pretende identificar, registrar y catalogar las actividades artesanales tradicionales del Algarve que forman parte del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) del Algarve, dentro del ámbito de las Técnicas y Artesanías Tradicionales. Esta catalogación de cada actividad artesanal tradicional se realizó en función de su grado de riesgo o viabilidad, para ser insertada en la *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial del Algarve que ha desaparecido (Lista de Artes y Oficios Desaparecidos)*, del *Patrimonio Cultural Inmaterial del Algarve que puede necesitar una salvaguardia urgente o del Patrimonio Cultural Inmaterial del Algarve que es actualmente viable* correspondiente a una posible Lista Representativa de PCI del Algarve, conforme a los criterios de la Convención de la UNESCO. Al final, el trabajo pretendía contribuir a señalar y priorizar formas de desarrollar acciones de salvaguardia de estas manifestaciones del PCI, que participan en la identidad y la memoria colectiva del Algarve.

Para abordar la complejidad del tema de las actividades artesanales tradicionales en el Algarve y responder a los objetivos fijados para el proyecto, fue necesario adoptar una estrategia metodológica basada principalmente en el trabajo de campo, pero siempre apoyada y documentada por la investigación bibliográfica.

En primer lugar, se construyó una base de datos de contactos de artesanos y se solicitó información a diversos organismos, como CEARTE, los 16 municipios del Algarve y 4 asociaciones de artesanos de la región, lo que complementó significativamente la información ya disponible a través del “Proyecto TASA” y otras fuentes.

Tras reunir alrededor de 270 contactos y con el fin de encajarlos en el objeto de estudio definido, fue necesario proceder a su tratamiento, mediante un proceso de cribado que se fue afinando a medida que avanzaba el procedimiento. Este triaje se llevó a cabo principalmente a través de conversaciones telefónicas, ya que coincidió con el periodo de renovación del “confinamiento general” decretado en el contexto de la pandemia de Covid-19, que impedía contactos más personales.

En total, el estudio contempló un universo de 174 artesanos entrevistados, entre profesionales y poseedores de conocimientos. En cuanto a este universo, es importante destacar el hecho de que puede no corresponder a la dimensión real de los artesanos que actualmente practican actividades artesanales tradicionales. Como ya se ha mencionado, hemos considerado los que surgieron de la investigación y el trabajo de campo realizado con las condiciones presentadas, así como los contactos puestos a disposición por las instituciones con responsabilidades en este ámbito. Es natural que haya profesionales que desarrollen su actividad de manera más informal o menos pública y, por tanto, es posible que en algunas actividades haya más artesanos que los identificados para el estudio.

La siguiente etapa de entrevistas con los artesanos se llevó a cabo en parte también a través de conversaciones telefónicas, ya que todavía se mantenía el estado general de confinamiento, pero posteriormente se complementaron con entrevistas cara a cara y visitas a los talleres, en cuanto las condiciones sanitarias lo permitieron.

Una vez concluida esta fase, se sistematizó e interpretó la información recogida, que se analizó tanto cuantitativa como cualitativamente. A su vez, este análisis permitió evaluar el riesgo de las actividades artesanales tradicionales en el Algarve para cotejarlas con las respectivas listas de PCI, así como elaborar un conjunto de recomendaciones específicas y generales para su salvaguardia.

Para preparar las recomendaciones de salvaguardia, y para complementar la información recopilada de los artesanos, también se solicitó información adicional a varias instituciones, como los municipios y las asociaciones de artesanos, sobre la existencia de acciones de transmisión de conocimientos y cómo apoyan las actividades artesanales tradicionales. Este procedimiento permitió completar y cruzar información, reforzando el resultado de la investigación, así como las opciones tomadas dentro de las recomendaciones.

Para garantizar la calidad y el rigor del estudio, se creó una estructura de Comisión Técnico-Científica, formada por representantes de algunas entidades con responsabilidades reconocidas en los sectores de la artesanía y la cultura de la región (debidamente identificadas en la Ficha Técnica), que hicieron el seguimiento, emitieron dictámenes y validaron las diferentes etapas del proyecto.

CARACTERÍSTICAS DE LAS ACTIVIDADES ARTESANALES ESTUDIADAS

Para llevar a cabo el estudio, se consideró el concepto de Patrimonio Cultural Inmaterial, tal y como se indica en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial (París, 2003) donde está muy presente la idea de un patrimonio vivo, compuesto por personas, plasmado en un conjunto de prácticas y representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas que traducen aspectos culturales e identitarios asociados a un sentido de continuidad. Este patrimonio se transmite de generación en generación y es recreado constantemente por las comunidades y grupos, en función de su entorno y de la interacción con la naturaleza y la historia, lo que contribuye a desarrollar un sentido de identidad y continuidad, e implica que las diferentes comunidades, grupos e individuos que poseen manifestaciones de PCI sean capaces de reconocer y asumir su patrimonio. Así, el enfoque no se centra en los productos en sí, sino en los procesos técnicos y sociales que los originan, así como en sus protagonistas, los practicantes de la artesanía.

En este contexto, consideramos que el concepto de patrimonio cultural inmaterial sintetiza

de manera particular la importancia de casi todos los conceptos relacionados con el patrimonio, como la identidad, la memoria, la autenticidad, la creatividad o la tradición, que son dinámicos.

Destacamos también que, a pesar de su importancia para la valorización y difusión de estas manifestaciones del patrimonio cultural en la región del Algarve, la presente propuesta de inventario y clasificación será solo un primer paso hacia un reconocimiento formal de este patrimonio. Este reconocimiento puede fructificar con la posible integración futura de algunas de estas manifestaciones del PCI en el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial, que es una medida fundamental para salvaguardar el PCI en Portugal y una medida legal para proteger este patrimonio.

Teniendo en cuenta este concepto, el objeto de estudio se delimitó entonces por un conjunto de requisitos que deben cumplir las actividades artesanales tradicionales de la región, como el hecho de que sean el resultado de conocimientos y saberes relacionados con la adquisición y transformación de recursos y materiales (naturales o no); que sean prácticas que impliquen destreza y pericia que den lugar a una producción predominantemente manual; que transformen materias primas para producir o reparar objetos esencialmente utilitarios; ser el resultado de la práctica de un artesano que trabaja solo, a veces en pequeñas unidades familiares o similares, que puede incluso controlar todas las etapas de la producción; ser el resultado de los conocimientos y el saber hacer transmitidos de generación en generación; estar presente en el territorio durante al menos dos generaciones sucesivas y constituir una forma de producción y expresión con raíces populares, que puede diferenciarse entre regiones, así como dentro de la región del Algarve.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN PARA LA INTEGRACIÓN DE LAS ACTIVIDADES EN LAS LISTAS PCI

A continuación se presentan los aspectos que se han tenido en cuenta para definir el riesgo o la viabilidad de cada una de las actividades artesanales tradicionales objeto del estudio y su inclusión en las citadas listas de PCI, así como los criterios fundamentales y complementarios que han servido de base para esta valoración.

La lista del Patrimonio Cultural Inmaterial del Algarve que ha desaparecido incluye las Actividades Artesanales Tradicionales identificadas como en Desaparición porque no hay representantes que las practiquen en la actualidad, pero que aún pueden revitalizarse porque hay maestros, poseedores del conocimiento, aún vivos, que pueden ser capaces de transmitirlo a nuevos artesanos, o al menos aún se pueden recoger testimonios directos para documentarlos.

La lista del Patrimonio Cultural Inmaterial del Algarve que necesita salvaguardia urgente corresponde a las Actividades Artesanales Tradicionales en Peligro Crítico, es decir, aquellas que corren mayor riesgo de no tener continuidad en la próxima generación, debido esencialmente a la reducción del número de artesanos o al envejecimiento de la media,

así como al hecho de que no existen o son insuficientes las acciones de transmisión de conocimientos para formar nuevos artesanos.

Por último, en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial del Algarve Actualmente Viable se encuentran las Actividades Artesanales Tradicionales Actualmente Viables, concretamente porque cuentan con un número suficiente de artesanos para garantizar su transmisión a las generaciones futuras y además gozan de un contexto socialmente favorable para la continuidad de estas técnicas y conocimientos.

Para llegar a este resultado, las actividades artesanales tradicionales se sometieron a la aplicación de los criterios presentes en la siguiente tabla (Tabla 1).

Tanto la selección como la aplicación de estos criterios se rigen por el principio rector de que para que una Manifestación PCI se mantenga activa, más que poseedores de conocimientos, debe haber practicantes. Por ello, también es necesario garantizar su continuidad en las siguientes generaciones.

LISTAS DE PCI			
CRITERIOS FUNDAMENTALES	PCI del Algarve que ha desaparecido	PCI del Algarve que necessita salvaguardia urgente	PCI del Algarve actualmente viable
Nº de practicantes	0 practicantes	1-5 praticantes	> 6 practicantes
Media de edad		o Media de edad = ou > 65	y Media de edad < 65
CRITERIOS COMPLEMENTARIOS		Existencia de practicantes disponibles para enseñar	>5 practicantes disponibles para enseñar
Nº de aprendices			Existencia de aprendices

Tabla 1 - Criterios fundamentales y complementarios

Esta Tabla se divide en Criterios Fundamentales, que se refieren a la existencia de cada manifestación de PCI, y en Criterios Complementarios, que se refieren a la posibilidad de continuidad de estas manifestaciones de PCI en las siguientes generaciones, lo que se asegura mediante acciones de transmisión de conocimientos, independientemente de su naturaleza y origen.

En la aplicación de los Criterios Fundamentales, se parte de la base de que la presencia de uno solo de los criterios definidos es suficiente para ser incluido en la Lista de PCI con Necesidad de Salvaguardia Urgente, mientras que para la clasificación en la Lista de PCI actualmente viables en el Algarve, se considera importante el cumplimiento de ambos criterios.

Los practicantes son los individuos que practican el oficio y que, por tanto, son titulares de la manifestación de la PCI, independientemente de la intensidad y regularidad con que lo hagan, o de su grado de profesionalización (actividad profesional principal, secundaria, de ocio, ...).

En este campo se tendrán en cuenta los individuos que practican el oficio en el momento actual (o si solo han suspendido la práctica debido al impacto de Covid-19), pero no se tendrán en cuenta los posibles aprendices que se puedan identificar.

La indicación de 65 años utilizada para establecer la referencia de la edad media tiene como referencia el límite de la edad laboral en Portugal.

Los aprendices son aquellos que fueron efectivamente identificados como en proceso de aprendizaje en el momento de la investigación.

La diferenciación entre el número de practicantes y los practicantes disponibles para enseñar resulta del hecho de que no todos los practicantes están disponibles o tienen condiciones para enseñar su arte y asegurar la transmisión del conocimiento.

Los números indicados -de Practicantes, de Practicantes disponibles para enseñar y de Aprendices- tienen en cuenta la necesidad de asegurar la continuidad y transmisión del arte, considerando la posibilidad de desaparición o abandono repentino de algunos artesanos, así como el hecho de que no todos los Aprendices se convierten efectivamente en Practicantes, ni adquieren la capacidad de transmitir el arte a las generaciones que les suceden.

En la tabla que se presenta en el siguiente cuadro (Tabla 2) se realiza a continuación la correspondencia de las actividades artesanales con los listados de PCI mencionados, que sigue las pautas expuestas anteriormente, observando, no obstante, la excepción de los oficios de Empleita de Palma, Patchwork, Encaje y Bordado, en los que la edad media es superior a la estipulada. Esta decisión se justifica por el elevado número de practicantes y la existencia de acciones de transmisión de conocimientos.

RESULTADOS, ANÁLISE E CONCLUSÕES

RESULTADOS, ANÁLISIS Y CONCLUSIONES

AS ATIVIDADES ARTESANAIS TRADICIONAIS NAS LISTAS DE PCI

A partir da aplicação dos critérios anteriormente referidos, apresentam-se no quadro seguinte as atividades artesanais algarvias integradas nas respetivas listas de Património Cultural Imaterial. Em seguida detalha-se a análise e interpretação das principais ameaças identificadas no seu desenvolvimento, as quais contribuem igualmente para os resultados apresentados e para uma melhor compreensão da situação em que se encontram estas atividades na região.

LISTAS DE PCI			
	PCI do Algarve desaparecido	PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente	PCI do Algarve atualmente viável
ARTES E OFÍCIOS	<ul style="list-style-type: none"> Albardeiro 	<ul style="list-style-type: none"> Abegoaria Cadeiras de Tesoura Cestaria de Palma com Cana Cestaria em Cana Correaria Cortiça Talhada Entrelaçados em Esparto Entrelaçados em Palhinha Entrelaçados em Vime Esteiraria Ferrador Ferreiro Latoaria Madeira Talhada 	<ul style="list-style-type: none"> Azulejaria Caldeiraria Empalhamento de Cadeiras Empreita de Palma Olaria e Cerâmica Outras Artes do Couro Rendas e Bordados Sapateiro Tecelagem Telheiros Trapologia
TOTAIS EM CADA LISTA	1	14	11
TOTAL DE ACTIVIDADES	26		

Grelha 2 – Distribuição das atividades nas listas de PCI

FATORES DE AMEAÇA IDENTIFICADOS

Para auxiliar e complementar a avaliação, durante as entrevistas aos artesãos foram identificados fatores que concorrem para a ameaça das atividades artesanais tradicionais. Estes fatores, em conjugação com os critérios já apresentados no ponto anterior, contribuirão para uma análise mais fina do estado das atividades artesanais tradicionais da região algarvia, assim como para perspetivar algumas medidas de salvaguarda.

De salientar que para esta identificação não foi disponibilizado um inquérito fechado, mas sim questões abertas e livres, pedindo a todos os artesãos entrevistados que indicassem fatores de ameaça à continuidade da sua atividade, às quais cada um respondeu de acordo com a sua opinião, experiência pessoal e/ou reflexão sobre as circunstâncias que envolvem a arte na atualidade.

A análise das referências efetuadas passou por agrupar as questões-chave detetadas em cada atividade e permitiu também analisar aquelas que são comuns e transversais a todo o setor. Verifica-se, no entanto, que estes grupos de questões estão estreitamente associados, e até interdependentes, no que se refere à sua relação de causa-efeito. O exercício não pretendeu aprofundar estas dinâmicas relacionais e constitui-se como uma mera síntese necessária para reduzir o universo das várias questões referidas. Além de agrupada, foi contabilizada a frequência das referências e a sua distribuição pelas temáticas ou questões-chave, o que pode ser consultado no quadro seguinte (Grelha 3).



Grelha 3 – Referências a fatores-chave de ameaça

Viabilidade financeira do ofício insuficiente

Constatação de que não é possível sobreviver do exercício exclusivo da atividade / atividade desenvolvida enquanto complemento ao rendimento; Não é gerada suficiente rentabilidade com a atividade artesanal / morosidade do processo (custo de produção) não é refletido no preço de venda do produto; Concorrência do "made in China" ou do produto industrial; Desvalorização do produto artesanal pelo cliente português de proximidade e pelos próprios artesãos (problema de mentalidade).

Pouco interesse do mercado

Diminuição da procura; Produtos não vão ao encontro das necessidades/tendências do mercado; Clientela não valoriza os produtos ou não está disponível para pagar o valor justo; Diminuição do poder de compra dos portugueses; Preferência do consumidor pelo descartável/industrial (preço baixo em detrimento da qualidade/diferenciação); Dependência do cliente estrangeiro; Falta de aposta de lojas no produto artesanal local.

Constrangimentos na passagem de saber

Desinteresse dos mais jovens em aprender ofícios manuais; Morosidade do processo de transmissão de saberes com vista ao exercício autónomo de um artesão; Falta de formações e de mestres disponíveis para ensinar.

Desconhecimento do ofício por parte do público

Público não conhece o processo artesanal nem a história intrínseca aos ofícios; Falta de divulgação e de ações de sensibilização; Ofícios artesanais não estão representados nos currículos da escola/ afastamento das gerações mais jovens das suas tradições.

Recursos insuficientes p/ exercer

Constrangimentos na acessibilidade à matéria-prima; Algum desconhecimento em relação à qualidade dos materiais (caso dos couros).

Carência de apoio institucional ao artesanato

Falta de espaços de exposição/venda; Falta de apoio direto à atividade e à sua promoção; Falta de estratégia para o setor, assim como de um estatuto digno para o artesão.

Obstáculos causados por excesso de burocracia/licenças

Peso burocrático para os pequenos negócios; Excesso de exigências legais, obrigações e licenças para a participação em feiras; Aspeto fiscal não é facilitado para o artesanato de índole cultural.

Envelhecimento do ofício/força de trabalho

Número de praticantes está a diminuir e os mesmos estão a ficar cada vez mais velhos; Não se está a transmitir o saber aos mais jovens.

Problemas de autenticidade/genuinidade do produto artesanal

São vendidos produtos em feiras que não são elaborados pelos próprios artesãos / Falta de fiscalização e de critérios mais rigorosos. O mercado disponibiliza produtos que não são produzidos no Algarve (caso da empreita), mas que são vendidos como tal, sendo que o cliente não os consegue distinguir.

Défi ce de capacidade de gestão/promoção de negócio

Falta de cooperação entre os artesãos para promover os produtos.

NOTAS INTERPRETATIVAS SOBRE OS FATORES DE AMEAÇA

Não descurando o caso específico de cada ofício ou artesão, ressaltam geralmente várias questões que evidenciam a fraca valorização do trabalho artesanal tradicional, o que se reflete no insuficiente rendimento gerado pela atividade e, conseqüentemente, no facto de não ser possível exercê-la de forma profissional e a tempo inteiro.

Apesar de alguns artesãos verificarem algum acréscimo de interesse do mercado, consideram que o mesmo não é suficiente para inverter a realidade, designadamente das vendas, por não existir um efetivo encontro entre o mercado interessado e a oferta existente, e também por faltar alguma inovação aos produtos que permita responder às necessidades do mercado atual. Os produtos são, na esmagadora maioria, comercializados em mercados de proximidade e estão reféns do perfil da clientela que os frequenta, que parece não ser quem mais os valoriza ou quem tem disponibilidade para os adquirir ao valor justo.

Assim, ao analisar estas questões, uma conclusão que se retira é que a dinâmica dos ofícios está muito dependente da sua dimensão económica. Ainda que sejam expressões singulares de um património imaterial, com uma dimensão cultural e criativa associada, a sua sobrevivência, ou pelo menos a perceção quanto ao seu futuro, está sujeita à possibilidade de criar valor económico com a atividade artesanal.

A questão da passagem de saber também preocupa os artesãos que não veem as suas atividades a rejuvenescer por falta de pessoas interessadas em aprender, ações de transmissão de saber ou mestres disponíveis para ensinar. Todavia, questionam alguns a utilidade destas ações pela razão económica salientada. Caso se constituíssem como atividades economicamente viáveis muitos dos artesãos acreditam que haveria condições mais favoráveis para a transmissão de conhecimentos.

Acresce ainda a perceção de que não existe uma suficiente sensibilização e conhecimento por parte da comunidade em relação aos processos artesanais tradicionais e à sua ligação com a cultura local, o que poderia contribuir também para a atração de pessoas mais jovens. Consideram que tal se deve, também, ao facto de os currículos escolares não integrarem estas matérias.

Estas conclusões são genéricas e vale por isso a pena observar no capítulo seguinte a situação específica de cada atividade. Este capítulo dedicado à caracterização das atividades pretende também contribuir, à sua maneira e nas circunstâncias particulares do estudo, para o melhor conhecimento destas importantes expressões do património cultural da região.

LAS ACTIVIDADES ARTESANALES TRADICIONALES EN LAS LISTAS DE PCI

En función de la aplicación de los criterios mencionados, la siguiente tabla muestra las actividades artesanales del Algarve incluidas en las respectivas listas del Patrimonio Cultural Inmaterial. A continuación, se analizan e interpretan las principales amenazas identificadas en su desarrollo, que también contribuyen a los resultados presentados y a una mejor comprensión de la situación de estas actividades en la región.

LISTAS DE PCI	PCI del Algarve		
	PCI del Algarve que ha desaparecido	PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente	PCI del Algarve actualmente viable
ACTIVIDADES	<ul style="list-style-type: none"> Albadero 	<ul style="list-style-type: none"> Aperador Sillas Tijera Cestería de Palma con Caña Cestería de Caña Guarnicionería Corcho tallado Tejidos de Esparto Tejidos de Paja Tejidos con Mimbre Esterador Herrador Herrero Hojalatería Madera Tallada 	<ul style="list-style-type: none"> Azulejos Calderería Rejillas de Sillas Empleita de Palma Alfarería y Cerámica Otras Artes del Cuero Encajes y Bordados Zapatero Tejidos Tejeros Patchwork
TOTALES EN CADA LISTA	1	14	11
TOTAL DE ACTIVIDADES	26		

Tabla 2 - Distribución de las actividades en las listas de PCI

FACTORES DE AMENAZA IDENTIFICADOS

Para ayudar y complementar la evaluación, durante las entrevistas con los artesanos se identificaron los factores que contribuyen a la amenaza de las actividades artesanales tradicionales. Estos factores, junto con los criterios ya presentados en el punto anterior, contribuyeron a un análisis más fino del estado de las actividades artesanales tradicionales en la región del Algarve, así como a prever algunas medidas de salvaguardia.

Cabe destacar que para esta identificación no se dispuso de una encuesta cerrada, sino de preguntas abiertas y libres, pidiendo a todos los artesanos entrevistados que indicaran los factores que amenazan la continuidad de su actividad, a lo que cada uno respondió según su opinión, experiencia personal y/o reflexión sobre las circunstancias que rodean al arte en la actualidad.

El análisis de las referencias realizadas agrupó las cuestiones clave detectadas en cada actividad y también permitió analizar las que son comunes y transversales a todo el sector. Sin embargo, se puede observar que estos grupos de cuestiones están estrechamente asociados, e incluso son interdependientes, en cuanto a su relación causa-efecto. El ejercicio no pretendía profundizar en estas dinámicas relacionales y constituye una mera síntesis necesaria para reducir el universo de las diversas cuestiones mencionadas. Además de la agrupación, se contabilizó la frecuencia de las referencias y su distribución por temas o cuestiones clave, que puede consultarse en la siguiente tabla (Tabla 3).

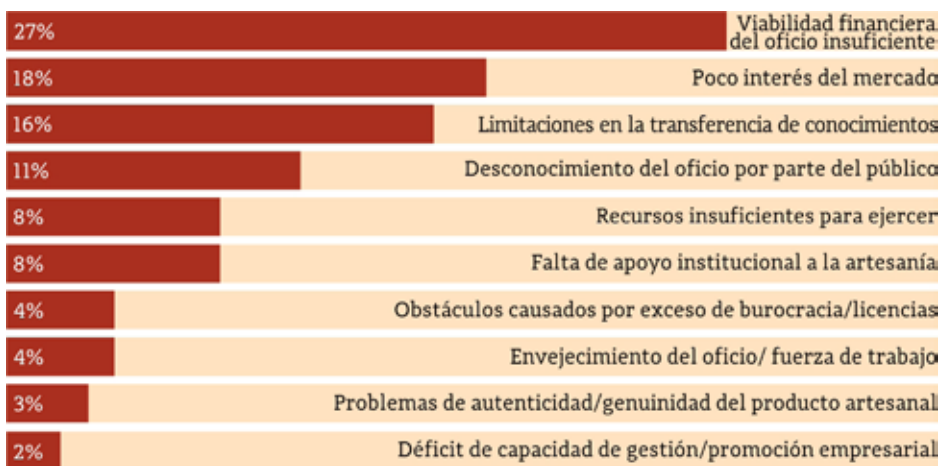


Tabla 3 – Referencias a factores clave de amenaza

Viabilidad financiera del oficio insuficiente

Comprensión de que no es posible sobrevivir solo con el ejercicio de la actividad / actividad desarrollada como complemento de los ingresos; La actividad artesanal no es suficientemente rentable / el largo proceso (costes de producción) no se refleja en el precio de venta del producto; La competencia de los productos "Made in China" o industriales; Devaluación del producto artesanal por parte del cliente local portugués y de los propios artesanos (problema de mentalidad).

Poco interés del mercado

Disminución de la demanda; Los productos no responden a las necesidades/tendencias del mercado; Los clientes no valoran los productos o no están dispuestos a pagar el valor justo; Disminución del poder adquisitivo de los portugueses; Preferencia del consumidor por lo desechable/industrial (bajo precio en lugar de calidad/diferenciación); Dependencia de los clientes extranjeros; Falta de inversión de los comercios en productos artesanales locales.

Limitaciones en la transferencia de conocimientos

Falta de interés de los jóvenes por aprender oficios manuales; El proceso de transmisión de conocimientos para convertirse en un artesano autónomo es lento; Falta de formación y de maestros disponibles para enseñar.

Desconocimiento del oficio por parte del público

El público no conoce el proceso artesanal ni la historia intrínseca de la artesanía; Falta de acciones de difusión y sensibilización; La artesanía no está representada en los programas escolares/desaparición de las generaciones jóvenes de sus tradiciones.

Recursos insuficientes para ejercer

Limitaciones en la accesibilidad a las materias primas; Desconocimiento de la calidad de los materiales (en el caso del cuero).

Falta de apoyo institucional a la artesanía

Falta de zonas de exposición/venta; Falta de apoyo directo a la actividad y su promoción; Falta de estrategia para el sector, así como un estatus digno para el artesano.

Obstáculos causados por exceso de burocracia/licencias

Carga burocrática para las pequeñas empresas; Excesivos requisitos legales, obligaciones y licencias para participar en ferias; El aspecto fiscal no se facilita para la artesanía cultural.

Envejecimiento del oficio/ fuerza de trabajo

El número de practicantes está disminuyendo y tienen cada vez más edad; Los conocimientos no se transmiten a los más jóvenes.

Problemas de autenticidad/genuinidad del producto artesanal

En las ferias se venden productos que no están hechos por los propios artesanos / Falta de supervisión y criterios más estrictos; El mercado ofrece productos que no se producen en el Algarve (por ejemplo, la "empleita"), pero se venden como tales y el cliente no puede distinguirlos.

Déficit de capacidad de gestión/promoción empresarial

Falta de cooperación entre los artesanos para promocionar los productos.

NOTAS INTERPRETATIVAS SOBRE LOS FACTORES DE AMENAZA

Sin obviar el caso concreto de cada oficio o artesano, en general hay varias cuestiones que ponen de manifiesto la escasa valoración del trabajo artesanal tradicional, que se refleja en la insuficiencia de los ingresos generados por la actividad y, en consecuencia, en la imposibilidad de ejercerla de forma profesional y a tiempo completo.

A pesar de que algunos artesanos notan cierto aumento del interés del mercado, consideran que no es suficiente para revertir la realidad, es decir, las ventas, porque no hay un encuentro efectivo entre el mercado interesado y la oferta existente, y también porque falta innovación de productos para satisfacer las necesidades del mercado actual. Los productos son, en su inmensa mayoría, comercializados en mercados de proximidad y son rehenes del perfil de la clientela que los frecuenta, que no parece ser la que más los valora ni la que tiene disponibilidad para adquirirlos al valor justo.

Así, al analizar estas cuestiones, una conclusión que se puede extraer es que la dinámica de la artesanía depende mucho de su dimensión económica. Aunque son expresiones únicas de un patrimonio inmaterial, con una dimensión cultural y creativa asociada, su supervivencia, o al menos la percepción de su futuro, está sujeta a la posibilidad de crear valor económico con la actividad artesanal.

La cuestión de la transmisión de conocimientos también preocupa a los artesanos, que no ven rejuvenecer sus actividades por falta de personas interesadas en aprender, de acciones de transmisión de conocimientos o de maestros disponibles para enseñar. Sin embargo, algunos cuestionan la utilidad de estas acciones por la razón económica señalada. Si fueran económicamente viables, muchos de los artesanos creen que habría condiciones más favorables para la transmisión de conocimientos.

Además, existe la percepción de que no hay suficiente conciencia y conocimiento por parte de la comunidad sobre los procesos artesanales tradicionales y su conexión con la cultura local, lo que también podría contribuir a atraer a los más jóvenes. Creen que esto también se debe a que los programas escolares no integran estas materias.

Estas conclusiones son genéricas, por lo que conviene examinar la situación específica de cada actividad en el capítulo siguiente. Este capítulo dedicado a la caracterización de las actividades pretende también contribuir, a su manera y en las circunstancias particulares del estudio, a un mejor conocimiento de estas importantes expresiones del patrimonio cultural de la región.

RECOMENDAÇÕES GERAIS PARA A SALVAGUARDA DAS ATIVIDADES

A partir dos resultados do trabalho de campo e da identificação das atividades artesanais tradicionais do Algarve, assim como das fragilidades e forças verificadas, foi possível delinear algumas recomendações.

A análise dos dados anteriormente apresentados revela que há problemas ou ameaças comuns que poderão ser respondidos através de uma intervenção geral para o setor da atividade tradicional do Algarve, sendo importante considerar, porém, a situação específica de cada atividade no sentido de dirigir de forma mais eficiente as ações aos casos concretos.

Considerando a análise efetuada, a primeira recomendação que se sugere é a de desenhar um plano estratégico de ações de salvaguarda das atividades artesanais tradicionais que contemple, prioritariamente, um programa de transmissão de saberes. Programa este que deve incluir ações de inovação, sempre que as mesmas se verifiquem pertinentes para a valorização e continuidade das atividades artesanais, sem prejuízo da sua identidade e raízes tradicionais. A este programa deverá ser associado um sistema de incentivos de apoio à instalação e negócio de novos artesãos para reforçar esta transição. Para além da formação de base de novos artesãos, considera-se também premente a integração neste plano de um programa de intervenção para apoio e reforço de competências dos artesãos já instalados na região, no que se refere a gestão, marketing, comunicação e comercialização, matérias onde se observam muitas fragilidades, ainda que muitos artesãos não tenham consciência das mesmas. Finalmente, deveria ser agregada ao plano uma estratégia de marketing e comunicação destinada à promoção do saber-fazer do Algarve e a cada um dos ofícios que o caracteriza.

No sentido de o tornar mais representativo e sólido, sugere-se que este plano seja trabalhado em colaboração com as entidades públicas e associações com responsabilidades nos setores do artesanato, da educação e do património cultural, assim como vir a ser articulado com as medidas previstas no programa “Saber-Fazer 2021-2024”, recentemente legislado pelo governo. Por via desta colaboração institucional, poderia promover-se adicionalmente a articulação de algumas atividades artesanais tradicionais nos currículos escolares e outras ações educativas, como as promovidas por museus, por exemplo, no sentido de sensibilizar os mais jovens para a continuidade das práticas.

Para além de um plano estratégico, considera-se de grande valia e urgência realizar um trabalho de etno-tecnologia, no sentido de registar ao pormenor os ofícios tradicionais cujo saber-fazer ainda existe e está em risco de desaparecer, no sentido de apoiar a sua futura recuperação a partir da disponibilização de uma base de dados com informação ao público, a qual seria importante, quer para consulta técnica, quer para informação geral.

Tendo em conta a importância que as matérias-primas têm para o processo artesanal, recomenda-se a criação de um programa de incentivo e apoio à utilização de matérias-primas

naturais e de proveniência local, que integre uma licença para a sua devida recolha e transporte, assim como normativos que regulem a correta colheita e gestão destes materiais.

O que se propõe de seguida, no fundo, é implementar medidas que já se encontram devidamente regulamentadas, como seja a intensificação do processo de reconhecimento dos produtores artesanais algarvios no âmbito do “estatuto do artesão e da unidade produtiva artesanal” (DL 110/2002, de 16 de abril), tendente à atribuição das respetivas cartas de artesão e UPA, e consequente utilização do símbolo de reconhecimento “produzido por artesão reconhecido” ou “produzido por unidade produtiva artesanal reconhecida”, previsto na Portaria 1085/2004, de 31 de agosto. Com o mesmo propósito de resolver problemas relativos à autenticidade, seria aconselhável proceder à identificação de produtos tradicionais emblemáticos do território, que se enquadrem na tipologia definida no DL 121/2015, de 30 de junho, e que possam vir a integrar o Sistema Nacional de Qualificação e Certificação de Produções Artesanais Tradicionais, sistema que é coordenado pelo IIEFP com apoio técnico do CEARTE. Num segundo momento, as entidades promotoras destes processos de registo e certificação (autarquias, associações de artesãos ou entidades sem fins lucrativos que desenvolvam atividade de apoio aos artesãos) deveriam elaborar propostas de cadernos de especificações para os produtos em causa e submetê-los à apreciação do IIEFP, nos termos do citado diploma legal, dando lugar ao registo das respetivas indicações geográficas de origem (IG) e correspondente processo de certificação.

Em suma, as recomendações apontam no sentido de começar a intervenção com a definição de uma estratégia geral para a salvaguarda das atividades artesanais tradicionais do Algarve, prevendo um conjunto de ações específicas que seriam ajustadas ao caso particular de cada atividade, não descurando aquelas que gozam aparentemente de melhor saúde e fazendo incidir essas mesmas ações nos aspetos que mais as expõem a contextos adversos. Munidos do conhecimento que se tem agora, entende-se haver fundamento na chamada de atenção para o caráter de urgência da implementação de ações que venham a desencadear um resultado mais positivo numa próxima edição desta Lista Vermelha.

RECOMENDACIONES GENERALES PARA LAS ACTIVIDADES DE SALVAGUARDIA

A partir de los resultados del trabajo de campo y de la identificación de las actividades artesanales tradicionales en el Algarve, así como de las debilidades y fortalezas constatadas, fue posible esbozar algunas recomendaciones.

El análisis de los datos presentados anteriormente revela que existen problemas o amenazas comunes a los que se puede dar respuesta a través de una intervención general para el sector de las actividades tradicionales en el Algarve, pero es importante considerar la situación específica de cada actividad para dirigir las acciones de forma más eficiente a los casos concretos.

Teniendo en cuenta el análisis realizado, la primera recomendación que sugerimos es diseñar un plan estratégico de acciones para salvaguardar las actividades artesanales tradicionales que incluya, de forma prioritaria, un programa de transmisión de conocimientos. Este programa debe incluir acciones innovadoras, siempre que sean pertinentes para la valorización y la continuidad de las actividades artesanales, sin perjuicio de su identidad y sus raíces tradicionales. Este programa debería ir asociado a un sistema de incentivos para apoyar la instalación y la actividad de nuevos artesanos con el fin de reforzar esta transición. Además de la formación básica de los nuevos artesanos, también es urgente integrar en este plan un programa de intervención para apoyar y reforzar las competencias de los artesanos ya establecidos en la región en materia de gestión, comercialización, comunicación y marketing, ámbitos en los que existen muchas carencias, aunque muchos artesanos no sean conscientes de ellas. Por último, el plan debe incluir una estrategia de marketing y comunicación para promover el saber hacer del Algarve y cada uno de los oficios que lo caracterizan.

Para que sea más representativo y sólido, se sugiere que este plan se trabaje en colaboración con entidades públicas y asociaciones con responsabilidades en los sectores de la artesanía, la educación y el patrimonio cultural, así como que se articule con las medidas previstas en el programa “Saber Hacer 2021-2024”, recientemente legislado por el gobierno. A través de esta colaboración institucional, también se podría promover la articulación de algunas actividades artesanales tradicionales en los programas escolares y otras acciones educativas, como las promovidas por los museos, por ejemplo, para sensibilizar a los jóvenes sobre la continuidad de las prácticas.

Además de un plan estratégico, se considera de gran valor y urgencia la realización de un trabajo etnotecnológico, con el fin de registrar detalladamente los oficios tradicionales cuyo saber hacer aún existe y está en riesgo de desaparecer, con el fin de apoyar su futura recuperación mediante la puesta a disposición de una base de datos con información pública, que sería importante tanto para la consulta técnica como para la información general.

Teniendo en cuenta la importancia de las materias primas para el proceso artesanal,

se recomienda la creación de un programa de fomento y apoyo al uso de materias primas naturales y de origen local, que incluya una licencia para su recogida y transporte, así como una normativa que regule la correcta recogida y gestión de las mismas.

Lo que se propone a continuación, básicamente, es aplicar medidas que ya están debidamente reguladas, como la intensificación del proceso de reconocimiento de los productores artesanales del Algarve en el marco del “estatuto del artesano y de la unidad de producción artesanal” (DL 110/2002, de 16 de abril), que conduce a la concesión de las respectivas cartas de artesano y UPA, y a la consiguiente utilización del símbolo de reconocimiento “producido por artesano reconocido” o “producido por unidad de producción artesanal reconocida”, previsto en la Ordenanza 1085/2004, de 31 de agosto. Con la misma finalidad de resolver los problemas relacionados con la autenticidad, sería conveniente proceder a la identificación de los productos tradicionales emblemáticos del territorio, que se encuadran dentro de la tipología definida en el DL 121/2015, de 30 de junio, y que podrían pasar a formar parte del Sistema Nacional de Calificación y Certificación de Producciones Artesanales Tradicionales, sistema que coordina el IIEFP con el apoyo técnico de CEARTE. En un segundo paso, las entidades promotoras de estos procesos de registro y certificación (ayuntamientos, asociaciones de artesanos o entidades sin ánimo de lucro que desarrollen actividad de apoyo a los artesanos) deberán elaborar propuestas de pliegos de condiciones para los productos en cuestión y presentarlas al IIEFP, en los términos del citado diploma legal, dando lugar al registro de las respectivas indicaciones geográficas de origen (IG) y al correspondiente proceso de certificación.

En definitiva, las recomendaciones apuntan en la dirección de iniciar la intervención con la definición de una estrategia general para salvaguardar las actividades artesanales tradicionales en el Algarve, proporcionando un conjunto de acciones específicas que se ajusten al caso particular de cada actividad, sin descuidar aquellas que aparentemente gozan de mejor salud y centrando estas mismas acciones en los aspectos que más las exponen a contextos adversos. Con los conocimientos que tenemos ahora, creemos que hay motivos para llamar la atención sobre la necesidad urgente de poner en marcha acciones que desencadenen un resultado más positivo en una futura edición de esta Lista Roja.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta publicação foi possível sintetizar alguns aspectos fundamentais para a elaboração da Lista Vermelha das Atividades Artesanais do Algarve, no quadro conceitual e metodológico em que se realizou, assim como observar o estado presente de atividades que têm acompanhado a história do Algarve, dando a conhecer, ainda que brevemente, as suas características mais relevantes.

Os resultados não são os mais animadores tendo em conta que na parte vermelha da lista propriamente dita, estão integradas 15 das 26 atividades do estudo, sendo que 14 estão avaliadas como a necessitar de salvaguarda urgente e 1 já na qualidade de desaparecida. Menos animador poderá vir a ser o futuro a curto prazo, pois ainda que a aplicação dos critérios tenha determinado a viabilidade de alguns dos ofícios, os mesmos poderão passar em breve para a lista de atividades ameaçadas, tendo em consideração a idade avançada dos artesãos (com uma média geral de idades de 64 anos) e a tendência de declínio do número de praticantes.

Devido a esta realidade revelada pelos números, aos quais se somam os fatores de ameaça referidos pelos artesãos, considerou-se prudente incluir nas recomendações anteriormente apresentadas as atividades que no presente estão integradas na Lista de PCI “atualmente viável”.

Apesar de um tempo extraordinariamente difícil provocado pela pandemia que assolou o mundo e afetou também este setor, percebe-se que a motivação dos artesãos é, regra geral, o seu prazer pelas atividades artesanais, tal como a vontade de dar continuidade às tradições e é isso que lhes permite enfrentar os inúmeros desafios com que se deparam. No entanto, não acreditam que os mais jovens sejam movidos por estes mesmos sentimentos nem que seja possível no mundo atual dedicar tempo e energia a uma atividade manual que exige uma especial resiliência, sem obter daí o devido retorno financeiro.

Neste contexto, torna-se ainda mais importante destacar os poucos casos que contrariam a tendência de declínio das atividades artesanais tradicionais. É disto exemplo o ofício do ferrador que tem um praticante ainda na casa dos 30 anos, que se interessou pelo ofício e a ele se tem dedicado, mesmo sem histórico familiar, investindo na aquisição de conhecimentos fora da região. Ou então um dos ferreiros, o único que exerce a atividade a tempo inteiro, também ele jovem, que se interessou pelo ofício na adolescência e que durante vários anos viajou pela Europa à procura de aprofundar o seu conhecimento e experiência. Mas também não nos devemos esquecer dos dois jovens artesãos de artes de entrelaçados e dos três latoeiros que aprenderam e continuaram a exercer a atividade, na sequência de programas de intervenção do Projeto TASA.

Aqui não se pode deixar de salientar, mais uma vez, o desconhecimento das atividades artesanais tradicionais por parte do público, não apenas no que respeita à valorização dos

produtos e do trabalho dos artesãos, mas também à visibilidade dos mesmos e à possibilidade de assim despertarem o interesse dos jovens. Questão esta que tem uma relação estreita com os últimos casos apresentados, na medida em que aquilo que lhes despertou o interesse pelos respetivos ofícios foi terem tido a possibilidade de os verem ativos em determinado momento.

Para finalizar, não se pode deixar de fazer uma nota para as áreas temáticas que o presente estudo deixa em aberto. Desde logo, assume-se que, dado o seu carácter inédito e pioneiro, este trabalho não podia englobar todos os temas de interesse no campo das atividades artesanais tradicionais da região, podendo, contudo, afirmar-se como um ponto de partida para desenvolver outros trabalhos no futuro. Neste sentido, considera-se interessante salientar, em primeiro lugar, a hipótese de se abordarem as várias artes e ofícios relacionados com a construção tradicional, designadamente os ligados às artes da cal; ou as artes e técnicas específicas no campo da produção e confeção de alimentos, de onde se destaca a doçaria regional, mas onde também se podem incluir outros produtos e iguarias; assim como as artes marítimas, em toda a sua dimensão, riqueza e diversidade, vinculada às diferentes características naturais e culturais da costa algarvia e dos seus rios e rias. Além destes temas, seria pertinente numa próxima oportunidade alargar o objeto de estudo de modo a incluir temas que transcendam o âmbito dos objetos utilitários, como por exemplo, a chamada cerâmica figurativa e escultórica, que tem praticantes um pouco por toda a região, mas assume bastante expressividade na zona de Lagoa; a confeção de instrumentos musicais recorrendo a diferentes matérias-primas, que é um tema pouco explorado; ou, no campo das atividades lúdicas, a construção de brinquedos e bonecas, também realizada com diferentes matérias-primas e em contextos diferenciados.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de esta publicación se han podido sintetizar algunos aspectos fundamentales para la elaboración de la Lista Roja de Actividades Artesanales del Algarve, en el marco conceptual y metodológico en el que se ha realizado, así como observar el estado actual de las actividades que han acompañado la historia del Algarve, dando a conocer, aunque sea brevemente, sus características más relevantes.

Los resultados no son los más alentadores teniendo en cuenta que en la parte roja de la propia lista se integran 15 de las 26 actividades del estudio, 14 de las cuales se evalúan como necesitadas de salvaguardia urgente y 1 ya como desaparecida. Menos alentador puede ser el futuro a corto plazo, ya que aunque la aplicación de los criterios ha determinado la viabilidad de algunos de los oficios, es posible que pronto pasen a la lista de actividades amenazadas, teniendo en cuenta la avanzada edad de los artesanos (con una media general de 64 años) y la tendencia a la baja del número de practicantes.

Debido a esta realidad revelada por las cifras, a la que hay que añadir los factores de amenaza mencionados por los artesanos, se ha considerado prudente incluir en las recomendaciones presentadas anteriormente las actividades que actualmente están incluidas en la lista de PCI “actualmente viable”.

A pesar de la época extraordinariamente difícil provocada por la pandemia que asoló el mundo y que también afectó a este sector, se percibe que la motivación de los artesanos es, por regla general, su placer por las actividades artesanales, como la voluntad de continuar con las tradiciones, y es esto lo que les permite hacer frente a los numerosos retos a los que se enfrentan. Sin embargo, no creen que los más jóvenes se muevan por estos mismos sentimientos ni que sea posible en el mundo actual dedicar tiempo y energía a una actividad manual que requiere una especial resistencia, sin obtener un rendimiento económico.

En este contexto, es aún más importante destacar los pocos casos que van en contra de la tendencia al declive de las actividades artesanales tradicionales. Un ejemplo de ello es el oficio de herrero, en el que uno de los practicantes tiene todavía 30 años, que se interesó por el oficio y se ha dedicado a él, incluso sin antecedentes familiares, invirtiendo en la adquisición de conocimientos fuera de la región. O uno de los herreros, el único que trabaja a tiempo completo, también joven, que se interesó por el oficio cuando era adolescente y viajó por Europa durante varios años en busca de más conocimientos y experiencia. Tampoco hay que olvidar a los dos jóvenes artesanos del oficio de tejedor y a las tres tintorerías que aprendieron y siguieron ejerciendo el oficio gracias a los programas de intervención del Proyecto TASA.

Aquí no podemos dejar de destacar, una vez más, el desconocimiento de las actividades artesanales tradicionales por parte del público, no sólo en lo que respecta a la apreciación de los productos y el trabajo de los artesanos, sino también a su visibilidad y a la posibilidad

de despertar así el interés de los jóvenes. Esta cuestión está estrechamente relacionada con los últimos casos presentados, en el sentido de que lo que despertó su interés por sus respectivos oficios fue tener la posibilidad de verlos activos en un momento determinado.

Por último, hay que señalar las áreas temáticas que el presente estudio deja abiertas. En primer lugar, se asume que, dado su carácter inédito y pionero, este trabajo no podría abarcar todos los temas de interés en el ámbito de las actividades artesanales tradicionales de la región; sin embargo, puede considerarse como un punto de partida para desarrollar otros trabajos en el futuro. En este sentido, se considera interesante destacar, en primer lugar, la posibilidad de acercarse a las diversas artes y oficios relacionados con la construcción tradicional, concretamente los vinculados a las artes de la cal; o las artes y técnicas específicas en el ámbito de la producción y confección de alimentos, donde destaca la repostería regional, pero donde también pueden incluirse otros productos y manjares; así como las artes marítimas, en toda su dimensión, riqueza y diversidad, vinculadas a las diferentes características naturales y culturales del litoral del Algarve y sus ríos y arroyos. Además de estos temas, sería pertinente en una futura oportunidad ampliar el objeto de estudio para incluir temas que trasciendan el ámbito de los objetos utilitarios, como, por ejemplo, la llamada cerámica figurativa y escultórica, que tiene practicantes en toda la región pero es bastante expresiva en la zona de Lagoa; la fabricación de instrumentos musicales utilizando diferentes materias primas, que es un tema poco explorado; o, en el ámbito de las actividades recreativas, la construcción de juguetes y muñecos, también realizada con diferentes materias primas y en diferentes contextos.

CARACTERIZAÇÃO DAS
ACTIVIDADES ARTESANAIS ALGARVIAS



CARACTERIZACIÓN DE LAS ACTIVIDADES
ARTESANALES DEL ALGARVE

ABEGOARIA

APERADOR

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Albufeira, Alcoutim
Nome dos praticantes Nombre profesionales	João Silva
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	António Margarido
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	1
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	80
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	1
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Pouco interesse do mercado Poco interés del mercado

DESCRIÇÃO DA ARTE, CONTEXTO, MATERIAIS E OBJETOS

No Algarve, o termo abegão significa um artesão especializado na construção manual de carros de tração animal, um meio de transporte de pessoas e cargas essencial até ao séc. XX dado o contexto marcadamente rural deste território. Essa era razão para o elevado prestígio que o ofício merecia na sociedade, assim como a existência de diversas oficinas de abegões espalhadas pela região, fundamentais no apoio à atividade agrícola. Os carros de besta, os de uso mais comum e bastante referidos na literatura da época, também designados por carroças, eram veículos de duas rodas puxados por um só animal (geralmente gado muar ou asinino), sendo muito importantes no transporte de produtos agrícolas entre as povoações, assim como outro tipo de mercadorias, tais como a cal, a cantaria, as madeiras e a cortiça. Aliás, o transporte desta última matéria-prima pode estar relacionado com a concentração de vários artífices deste ofício no concelho de São Brás, concretamente no sítio dos Vilarinhos onde houve um centro de especialização da atividade. A este propósito, João Teodósio da Silva de 80 anos, o abegão das Ferreiras (Albufeira), último a praticar a atividade na atualidade no Algarve, recorda-se que era em São Brás de Alportel que se encontravam os “grandes artistas” e foi com um desses mestres abegões que aprendeu a construir as rodas, a operação mais difícil de todo o processo.

Um carro de besta é composto por três estruturas essenciais: o cabeçalho, que inclui dois varais e um cangalho fixo para colocar sobre o animal; o leito (onde se transportam as pessoas ou mercadorias) e o rodado que movimentava o carro. Cada uma destas estruturas é, por sua vez, constituída por várias partes e peças, cada qual com a sua função específica em todo o mecanismo e equipamento. Todas as peças são executadas ou em madeira ou em metal, por isso mesmo a atividade do abegão cruza conhecimentos e ferramentas com o ferreiro, designadamente as serras e plainas para a madeira, ou a forja, a bigorna, os martelos e marretas para trabalhar o metal. Para garantir a durabilidade e resistência eram usadas madeiras duras nas partes estruturais e móveis, como o azinho tratado com água salgada para o cubo, e a madeira de mangueira do Brasil para as rodas, às quais ainda é acrescentada uma cinta de ferro. Para a caixa ou leito usavam-se painéis de pinho e varais de eucalipto, mais acessíveis e fáceis de substituir.

O complexo processo de construção de um carro de tração animal demorava cerca de um mês a realizar, incluindo uma semana de trabalho do ferreiro. António Margarido, natural do Pereiro (Alcoutim) chegou a ajudar o seu pai neste ofício, mas acabou por não o seguir. Recorda que a primeira fase deste trabalho é a roda, que se inicia pelo cubo por onde vão passar os raios e se colocam as “pinas”. A sua execução exigia marcações muito precisas que determinavam as restantes fases da operação e por isso se constituía como a peça central da engrenagem do rodado. A roda só ficava concluída depois do engenhoso processo

de “enferrar”. António Margarido recorda-se bem desta operação, no tempo em que se juntavam na rua, pelo menos, três pessoas para levar o arco de ferro em brasas e mais duas ou três para deitar água em cima. Explica que para isso “fazia-se uma fogueira com restos de madeira ou excrementos das vacas e o aro ardia em brasa, voltado com tenazes, e depois vinha quente e com as gadanhas, puxava-se o aro para o sítio”. O aro era assim transportado para encaixar na madeira da roda, em pontos previamente marcados. “Depois de estar dentro, era acertado com o maço... arrefecia com a água e ficava duro, já não saía dali” e no final eram, então, colocados os parafusos.

A pintura de cores vivas, geralmente o verde, amarelo, azul, vermelho, assim como os elementos decorativos, assinalavam não só o tipo de carro (nas carroças, por exemplo, predominava o verde na caixa e o amarelo no rodado) mas também a oficina onde era executado, cada uma com os seus desenhos distintos.

Além do carro de besta, havia outras tipologias de carros de tração animal para diferentes utilizações, como o carro d’água (para carregar os cântaros de água), o carro de fueiro de volta (para trabalhos mais pesados), o carro de parelha e a carreta (tracionados por dois animais), o carro do azeite ou do leite, o carro dos mortos, a carrinha de Portimão (que fazia o transporte de passageiros para a Praia da Rocha) e a charrete (usada pelos mais abastados para transporte de pessoas).

Este meio de transporte, e consequentemente a atividade dos respetivos artífices, começou a entrar em declínio na segunda metade do século XX, com a sua substituição por veículos motorizados e modernização do setor agrícola. A partir dos anos 80 praticamente desapareceram e o ofício foi sobrevivendo com cada vez menos solicitações, até à situação atual. Alguns destes veículos ainda existentes estão ligados à construção da uma imagem tradicional do Algarve para fins turísticos ou fazem parte de equipamentos culturais como o Museu do Traje de São Brás de Alportel. É, aliás, a procura por parte deste mercado específico para serviços de restauro que justifica a manutenção da última oficina de abegão, sendo João Teodósio Silva o um único representante de um ofício que se encontra quase extinto no Algarve.

1. No Museu do Traje de São Brás de Alportel é possível observar vários tipos de carros de tração animal utilizados em trabalho ou passeio.

2. Pormenor do rodado.

3. As carroças chegaram mesmo a ser uma das imagens de marca do Algarve, tanto que passaram a ser reproduzidas em miniatura (por José Mestre - Casa do Artesão - ASTA, em Tavira).

4. O abegão também construía outras peças como as cangas, que serviam para prender uma junta de bois a um carro ou arado (Museu do Traje de São Brás de Alportel).



1. En el Museo de Traje de São Brás de Alportel es posible observar varios tipos de carros de tracción animal utilizados para trabajar o para paseos.

2. Detalle de rueda.

3. Las carrozas llegaron a ser incluso una de las imágenes de marca del Algarve, tanto que se hicieron reproducciones en miniatura (por José Mestre - la Casa del Artesano - ASTA, en Tavira).

4. El aperador también construyó otras piezas como los yugos, que se utilizaban para unir una yunta de bueyes a un carro o un arado. (Museo de Traje de São Brás de Alportel).

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, CONTEXTO, MATERIALES Y OBJETOS

En el Algarve, el término “abegão” (aperador) designa a un artesano especializado en la construcción manual de carros de tracción animal, un medio de transporte esencial hasta el siglo XX, dado el contexto marcadamente rural de este territorio. De ahí el gran prestigio que el oficio merecía en la sociedad, así como la existencia de varios talleres de aperadores repartidos por la región, fundamentales en el apoyo a la actividad agrícola. Los carros más utilizados, también llamados carretas en la literatura de la época, eran vehículos de dos ruedas tirados por un solo animal (normalmente burros o asnos), y eran muy importantes para transportar los productos agrícolas entre las poblaciones, así como otro tipo de mercancías, como la cal, la piedra, la madera y el corcho. De hecho, el transporte de esta última materia prima puede estar relacionado con la concentración de varios artesanos de este oficio en el municipio de São Brás, concretamente en Vilarinhos, donde existía un centro de especialización de esta actividad. En este sentido, João Teodósio da Silva, de 80 años, el aperador de Ferreiras (Albufeira), el último en practicar la actividad en el Algarve en la actualidad, recuerda que fue en São Brás de Alportel donde se encontraron los “grandes artistas” y fue de uno de estos maestros aperadores que aprendió a construir las ruedas, la operación más difícil de todo el proceso.

Un carro de bueyes se compone de tres estructuras esenciales: la cabecera, que incluye dos postes y un cañón fijo para colocar sobre el animal; la cama (donde se transportan las personas o las mercancías) y el juego de ruedas que mueve el carro. Cada una de estas estructuras se compone, a su vez, de diversas partes y piezas, cada una con su función específica en el conjunto del mecanismo y el equipamiento. Todas las piezas son de madera o de metal, por lo que la actividad del aperador cruza conocimientos y herramientas con el herrero, es decir, sierras y cepillos para la madera, o la fragua, el yunque, martillos y mazas para trabajar el metal. Para garantizar la durabilidad y la resistencia, se utilizaron maderas duras para las partes estructurales y móviles, como la encina tratada con agua salada para el cubo, y la madera de mango brasileño para las ruedas, a las que también se añadió una correa de hierro. Para el cajón o cama se utilizaron paneles de pino y postes de eucalipto, más accesibles y fáciles de sustituir.

El complejo proceso de construcción de un carro de tracción animal tardó aproximadamente un mes en completarse, incluyendo una semana de trabajo para el herrero. António Margarido, nacido en Pereiro (Alcoutim) llegó para ayudar a su padre en este oficio, pero acabó por no seguirlo. Recuerda que la primera fase de este trabajo es la rueda, que comienza con el cubo por el que pasarán los radios y se colocan las “pinas”. Su ejecución requería marcas muy precisas que determinaban el resto de las fases de la operación, por lo que era la pieza central del engranaje de las ruedas. La rueda solo se concluyó tras el

ingenioso proceso de “enferrar”. António Margarido recuerda bien esta operación, en la que se reunían al menos tres personas en la calle para llevar el arco de hierro ardiendo y dos o tres más para echarle agua. Explica que para ello “se hacía una hoguera con restos de leña o excrementos de las vacas y se quemaba el aro sobre las brasas, se le daba la vuelta con unas pinzas y luego se calentaba y con las guadañas se tiraba del aro hasta el lugar”. A continuación, se llevaba el aro para encajarlo en la madera de la rueda, en los puntos previamente marcados. “Después de estar dentro, se fijó con el mazo... se enfrió con el agua y se puso duro, no salía” y luego se pusieron los tornillos.

La pintura de vivos colores, generalmente verde, amarillo, azul, rojo, así como los elementos decorativos, marcaban no solo el tipo de carro (en los carros, por ejemplo, predominaba el verde en el cajón y el amarillo en el juego de ruedas) sino también el taller donde se ejecutaba, cada uno con sus diseños distintivos.

Además del carro de bueyes, había otros tipos de carros tirados por animales para diferentes usos, como el carro de agua (para llevar cántaros de agua), el carro de adrales (para trabajos más pesados), el carro de pareja y la carreta (tirados por dos animales), el carro de aceite de oliva o de leche, el carro de difuntos, el carro de Portimão (que transportaba pasajeros a Praia da Rocha) y el carruaje (utilizado por los ricos para transportar personas).

Este medio de transporte, y en consecuencia la actividad de los respectivos artesanos, comenzó a decaer en la segunda mitad del siglo XX, con su sustitución por vehículos motorizados y la modernización del sector agrícola. A partir de los años ochenta, prácticamente desaparecieron y la artesanía sobrevivió cada vez con menos demanda, hasta la situación actual. Algunos de estos vehículos que aún existen están vinculados a la construcción de una imagen tradicional del Algarve con fines turísticos o forman parte de equipamientos culturales como el Museo de Traje de São Brás de Alportel. Es, de hecho, la demanda de este mercado específico de servicios de restauración la que justifica el mantenimiento del último taller de aperador, siendo João Teodósio Silva el único representante de un oficio casi extinguido en el Algarve.

ALBARDEIRO

ALBARDERO

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve desaparecido Lista del PCI del Algarve que ha desaparecido
Localização Ubicación	Olhão
Nome dos praticantes Nombre profesionales	--
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Sérgio Caetano Fernandes
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	--
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	1
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Constrangimentos na passagem de saber Limitaciones en la transferencia de conocimientos

ENQUADRAMENTO, DESCRIÇÃO DA ARTE, TÉCNICAS E OBJETOS

O albardeiro ocupava-se da confeção e reparo de aparelhos artesanais colocados nos animais para os trabalhos do campo e transporte de pessoas ou mercadorias. Antes da mecanização da agricultura e do uso corrente de veículos motorizados, encontravam-se albardeiros em vários pontos da serra, contribuindo para assegurar as comunicações quer entre as várias povoações da serra, quer com o “Algarve” (litoral) e a região do Alentejo. Por este motivo, a sua presença era frequente junto a vias de comunicação importantes, como as que atravessam a aldeia do Ameixial ou os montes da serra de Alcoutim, por onde circulavam os almocreves e outros viajantes desde a época medieval, mas era também visível, de modo itinerante, na casa dos lavradores apoiando os diversos trabalhos agrícolas que marcaram o passado rural da região.

As albardas e os molins são as peças mais características da arte do albardeiro. A albarda é uma espécie de sela grossa usada sobre o dorso dos animais de trabalho, composta por dois grandes blocos, um para cada lado do animal, ligados por uma correia que passa pela barriga. O molim, por sua vez, é uma espécie de coleira almofadada e cavada onde assenta a canga que, por sua vez, atrelava a vara da carroça ou a charrua e o arado. Na sua versão mais simples, usada nos trabalhos agrícolas, era designada por monilha. Havia também o molim para as ocasiões festivas, decorado com bordados garridos e enfeitado com berloques de lã e espelhos ou vidros reluzentes, e era normalmente aqui que entrava a colaboração feminina numa profissão exclusivamente masculina.

Para realizar o seu trabalho o albardeiro precisava de tirar medidas aos animais, de forma a adequar cada peça ao animal e ao fim a que se destinava. Utilizavam as diferentes albardas os cavalos, mulas, machos e burros para puxar os arados e charruas e para mover as noras, ou para transporte de cargas em carroças ou charretes. Tendo tirado as medidas, o albardeiro começava por talhar o pano e a serapilheira, cosendo-os com uma agulha grossa de albardeiro e um fio resistente, para depois forrar com palha inteira de centeio que ia sendo comprimida de maneira a moldar a peça. Finalmente, a peça era forrada com pele curtida, normalmente de carneiro, mas podia ser cabedal, pele de cabra ou ovelha, dependendo do valor que o freguês estivesse disposto a pagar. Já a palha de centeio era semeada e roçada nas zonas húmidas do interior do Algarve, sendo a mais adequada para estes trabalhos segundo Sérgio Fernandes, filho de albardeiro, porque “se for de trigo os ratos comem”. No total, uma albarda demorava dois dias e meio a fazer e o “molim ainda mais” de acordo com este testemunho.

Esta era uma arte muito especializada. Normalmente a passagem do saber fazia-se dentro da mesma família, até para assegurar uma certa tradição e saber da mesma perante a comunidade. Só se não tivessem a quem ensinar dentro da família os mestres consideravam

ensinar a outros. Por isso, até ao início do século XX, os filhos de albardeiros costumavam ser também albardeiros ou então abraçar profissões similares, como é o caso da família Fernandes de Moncarapacho. José Caetano Fernandes foi identificado como o único albardeiro vivo no Algarve, mas já não pratica a profissão à qual se dedicou durante 65 anos. Trabalhou até recentemente em parceria com o seu filho Sérgio Caetano Fernandes, mestre correeiro de profissão, que também detém os segredos do ofício de albardeiro, sendo o único testemunho encontrado no Algarve que conhece a técnica de fazer uma albarda ou um molim do início ao fim. Um outro irmão também chegou a exercer a profissão de albardeiro que aprendeu com o pai e o avô, mas desistiu já há uns anos. A família considera que não há procura que justifique a manutenção da atividade de albardeiro e mesmo a do correeiro também “já teve melhores dias”. Dada a pouca atividade dos últimos anos, reservam ainda alguma quantidade de peles que costumavam adquirir numa fábrica de curtumes em Alcanena, como a pele de porco usada para o exterior da albarda “porque aguenta mais... fica rija” e a pele de cabra ou vaca para o interior pois “são mais macias para não aleijar o animal”. Além destes materiais, da palha de centeio e da serapilheira, usavam linha de nylon para coser. Anteriormente, tinham por hábito comprar fibra de pita em São Brás de Alportel para fazer corda, a qual era passada por cera de abelha para não desfiar e para escorregar ao apertar o ponto. Para os enfeites dos molins trabalhavam com lãs e napas. Quanto a ferramentas, não dispensavam o uso da luva de couro composta com uma parte de metal para ajudar a empurrar a agulha sem aleijar a mão, agulha essa, de dimensões grandes, que já não se encontra à venda. Outros utensílios complementares, e também comuns ao correeiro, eram o alicate, o compasso (para desenhar), a faca, uma “amoladeira” para amolar as facas, a máquina de coser e o furador.

E assim “albarda-se o burro à vontade do dono”, uma expressão que sobrevive ao desaparecimento do ofício que a tornou popular, sendo que na região algarvia o mesmo se encontra atualmente extinto.



1



2

1. Pormenor de Sérgio Caetano Fernandes a demonstrar como se cose uma albarda, com luva e agulha próprias.
2. Molim usado em ocasiões festivas (Museu do Traje de São Brás de Alportel).
3. Monilha usada nos trabalhos agrícolas (Museu do Traje de São Brás de Alportel).
4. Albarda (Museu do Traje de São Brás de Alportel).



3



4

1. Detalle de Sérgio Caetano Fernandes demonstrando cómo se cose una albarda, con guante y aguja propias.
2. Collera usada en ocasiones festivas (Museo de Traje de São Brás de Alportel).
3. Collera usada en trabajos agrícolas (Museo de Traje de São Brás de Alportel).
4. Albarda (Museo de Traje de São Brás de Alportel).

MARCO, DESCRIPCIÓN DEL ARTE, TÉCNICAS Y OBJETOS

El albardero se encargaba de fabricar y reparar artefactos artesanales instalados en los animales para el trabajo en el campo y el transporte de personas o mercancías. Antes de la mecanización de la agricultura y del uso actual de vehículos motorizados, los trabajadores albarderos se encontraban en diversas partes de la sierra, ayudando a garantizar las comunicaciones tanto entre los diversos pueblos de la sierra como con el Algarve (costa) y la región del Alentejo. Por ello, su presencia era frecuente cerca de importantes vías de comunicación, como las que atraviesan la aldea de Ameixial o las colinas de la sierra de Alcoutim, a las que acudían los arrieros y otros viajeros desde la época medieval, pero también eran visibles, de forma itinerante, en las casas de los agricultores que apoyaban los diversos trabajos agrícolas que marcaron el pasado rural de la región.

Las albardas y las colleras son las piezas más características del arte albardero. La “albarda” es una especie de silla de montar gruesa utilizada en el lomo de los animales de trabajo, compuesta por dos grandes bloques, uno a cada lado del animal, unidos por una correa que pasa por el vientre. La collera, a su vez, es una especie de collarín acolchado y hueco sobre el que se asienta el yugo que, a su vez, ataba la pértiga del carro o la charrúa y el arado. En su versión más sencilla, utilizada en las labores agrícolas, se llamaba collerita. También estaba la collera para las ocasiones festivas, decorado con bordados de colores y adornado con amuletos de lana y espejos o cristales brillantes, y normalmente era aquí donde entraba la colaboración femenina en una profesión exclusivamente masculina.

Para llevar a cabo su trabajo, el albardero necesitaba medir a los animales, con el fin de adaptar cada pieza al animal y a la finalidad a la que estaba destinada. Las diferentes sillas de montar eran utilizadas por caballos, mulos, sementales y asnos para tirar de arados y charrúas y para mover las norias, o para transportar cargas en carros o carretas. Una vez tomadas las medidas, el albardero comenzaba por tallar la tela y la arpillera, coserlas con una aguja de montura gruesa y un hilo resistente, y luego forrarlas con paja de centeno entera, que se comprimía para moldear la pieza. Por último, la pieza se forraba con piel curtida, normalmente de oveja, pero podía ser de cuero, de cabra o de oveja, según la cantidad que el cliente estuviera dispuesto a pagar. La paja de centeno, en cambio, se sembraba y cortaba en las zonas húmedas del interior del Algarve y, según Sérgio Fernandes, hijo de un albardero, era la más adecuada para este tipo de trabajo porque “si fuera trigo, las ratas se lo comerían”. En total, una “albarda” tardaba dos días y medio en hacerse, y las colleras aún más, según este testimonio.

Se trata de un arte muy especializado. Normalmente la transmisión de conocimientos se realizaba dentro de la misma familia, para asegurar una cierta tradición y conocimiento de la familia en la comunidad. Solo si no había nadie a quien enseñar dentro de la familia,

los maestros se planteaban enseñar a otros. Por eso, hasta principios del siglo XX, los hijos de albarderos solían ser albarderos o dedicarse a profesiones similares, como es el caso de la familia Fernandes de Moncarapacho. José Caetano Fernandes ha sido identificado como el único “albardero” vivo del Algarve, pero ya no ejerce la profesión a la que se dedicó durante 65 años. Trabajó hasta hace poco en asociación con su hijo Sérgio Caetano Fernandes, maestro guarnicionero de profesión, que también posee los secretos del oficio de albardero, siendo el único testigo encontrado en el Algarve que conoce la técnica de elaboración de una “albarda” o una collera de principio a fin. Otro hermano también ejerció el oficio que aprendió con su padre y su abuelo, pero lo dejó hace algunos años. La familia considera que no hay demanda que justifique la continuidad de la actividad del albardero e incluso el guarnicionero “también ha tenido días mejores”. Dada la escasa actividad de los últimos años, aún reservan alguna cantidad de pieles que solían comprar en una curtiduría de Alcanena, como la de cerdo que se utiliza para el exterior de la albarda “porque aguanta mejor... se mantiene dura” y la de cabra o vaca para el interior porque “son más blandas para no herir al animal”. Además de estos materiales, paja de centeno y arpillera, utilizaban hilo de nylon para coser. Antes, compraban la fibra de pita en São Brás de Alportel para hacer la cuerda, que luego se recubría con cera de abeja para evitar que se deshilara y se deslizara al apretar las puntadas. Para los adornos de las colleras, se trabajaba con lanas y napas. En cuanto a las herramientas, utilizaban un guante de cuero con una parte metálica para ayudar a empujar la aguja sin lastimar la mano. Otras herramientas complementarias, y también comunes al guarnicionero, eran los alicates, el compás (para dibujar), el cuchillo, una “amoladora” para afilar cuchillos, la máquina de coser y el punzón.

Y así “el burro se ensilla a voluntad de su dueño”, una expresión que sobrevive a la desaparición del oficio que la hizo popular, y que en la región del Algarve se ha extinguido.

AZULEJARIA

AZULEJOS

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Alcoutim, Faro, Lagos, Loulé, Silves, Tavira
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Anette Kalle, Bernardete Martins, Elsa Santos, Isabel Ferreira, José António Simões, José Joaquim Sousa, José Machado Pires, Lília Lopes, Margarida Gomes, Maria José Mascarenhas, Rui Mascarenhas
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	10
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	1
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	55
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	10
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

ENQUADRAMENTO, DESCRIÇÃO DA ARTE, MATERIAIS E TÉCNICAS

A azulejaria é uma arte tipicamente portuguesa. A produção de azulejos de caráter artesanal e com recurso a diferentes soluções técnicas tem centenas de anos e atravessou várias correntes artísticas. Durante a época medieval (séc. XIV e XV) utilizaram-se sobretudo no revestimento interior de igrejas e palácios. Estes azulejos eram essencialmente de produção sevilhana (hispano-mouriscos), com recurso às técnicas da corda seca e aresta viva, mas traduziam já um gosto especial por esta arte no território português, que se desenvolveu nos séculos seguintes.

A produção nacional veio a afirmar-se na segunda metade do século XVI com o desenvolvimento de oficinas de produção na zona de Lisboa, sob a influência da faiança italiana. No que respeita ao Algarve, embora existam testemunhos do uso do azulejo desde pelo menos a época moderna, não se conhecem muitas informações sobre uma produção regional, sendo uma boa parte destas peças importada de outras zonas do país ou do exterior.

Ao longo do tempo a aplicação de azulejo tem obedecido a diferentes funções, desde o revestimento e pavimentação de edifícios (por motivos arquitetónicos, estéticos e informativos), à produção de painéis informativos e decorativos, ou à criação de peças diversas e é nestas áreas que os atuais praticantes da arte no Algarve têm desenvolvido o seu trabalho.

A maioria destes artistas são ceramistas que produzem também outros trabalhos. A azulejaria é uma componente da sua atividade profissional, à qual se dedicam em simultâneo com a produção de outras peças, ou por temporadas, conforme projetos e oportunidades que surjam. Por outro lado, nem sempre os azulejos são totalmente manufaturados pelos próprios. Alguns praticantes afirmam que, mesmo dominando o conhecimento de todo o processo, nem sempre lhes compensa a manufatura desde a raiz e em certos casos adquirem as bases em chacota e procedem à decoração. As opções a tomar dependem da natureza de cada trabalho.

Neste quadro destaca-se o Atelier Aresta Viva, especializado em azulejaria e constituído por dois ceramistas que se dedicam exclusivamente à arte azulejar e completam todo o processo de produção artesanal. Além de um trabalho de características contemporâneas, recriam igualmente técnicas históricas como a aresta viva, a corda seca e a majólica.

Confecionar o azulejo do início ao fim é um trabalho complexo e moroso, que passa por duas cozeduras no forno e alguns períodos para secagem e arrefecimento, de forma a minimizar choques térmicos. Elsa Santos explica que depois de amassado, o barro deve ser bem esticado numa bancada com o auxílio de um rolo, cortando-se em seguida nas dimensões pretendidas, sendo as mais comuns os azulejos de 15 cm, 14 cm ou 7,5 cm.

A secagem é a fase mais delicada do processo, pois o barro pode quebrar ou empenar se esta não decorrer de modo lento e uniforme. O tempo de secagem varia de acordo com

vários fatores, entre os quais as características da pasta de barro ou a época do ano. Segundo os testemunhos, o inverno é a melhor época para realizar este trabalho, na medida em que é mais fácil promover a secagem uniforme, enquanto no verão as pontas têm tendência a secar rapidamente e é preciso encontrar estratégias para controlar a humidade. Outro momento delicado é o da primeira cozedura, cuja duração depende de fatores como a potência e o estado do forno (muito ou pouco cheio). Esta é apenas parcial e prepara as peças para receber a decoração, no entanto podem existir perdas de azulejos que partem devido às diferenças de temperatura.

A maioria dos praticantes pinta com uma técnica similar à majólica, do azulejo português dos séc. XVI e XVII. A superfície é previamente vidrada e depois são aplicados os motivos decorativos com vidrados coloridos, monocromáticos ou de vários tons. Os desenhos podem ser transferidos com a antiga técnica da boneca, como faz Rui Mascarenhas na Aresta Viva, ou adotando procedimentos alternativos, como refere José Simões, que utiliza o sistema do lápis a carvão de ponta mole, passando-o no verso e no inverso, explicando que a pintura se faz com tintas cerâmicas de azulejaria, num “trabalho muito delicado e minucioso, pois o pincel chega em cima da tinta e seca logo, por isso o traço tem que ficar bem à primeira.”

Maria José Mascarenhas explica que a aresta viva é uma das mais antigas técnicas presentes em Portugal e consiste em gravar os desenhos com sulcos em moldes de gesso lisos, que são usados para pressionar o barro ainda húmido, de forma a criar finas arestas salientes nos azulejos a separar os espaços que são preenchidos com diferentes cores de vidrado. Já na técnica da corda seca segue-se o mesmo princípio de criar fronteiras para impedir a mistura das cores, mas neste caso preenchem-se as ranhuras com uma mistura de manganês com gordura (vaselina líquida ou óleo vegetal), que ao cozer produz o efeito visual semelhante ao de um cordão.

Para finalizar a confeção do azulejo é preciso realizar uma última cozedura. As peças são cuidadosamente colocadas em gazetes (prateleiras individuais), de modo que as pinturas não se toquem no interior do forno. A temperatura desta queima é superior à primeira, atingindo no mínimo 1020 graus e a duração também é superior, podendo todo o processo (cozedura e arrefecimento do forno) demorar entre 13 a 15 horas.

1. Procedimento de limar os azulejos com lixa e areia. Atelier Aresta Viva.
2. Pintura de um painel de azulejos, onde se vê a utilização da boneca para apoio da mão. Atelier Aresta Viva.
3. Aperfeiçoamento do molde de gesso para confeccionar azulejos com a técnica da aresta viva. Atelier Aresta Viva.
4. Painel de Lília Lopes com a técnica tradicional de pintura de azulejo dos séc. XVII e XVIII, a partir de uma fotografia da Feira de Setembro, realizada em Messines.
5. Azulejo elaborado com a técnica da corda seca, com motivos de inspiração mourisca. Observa-se um cordão escuro a contornar cada área do desenho, impedindo a mistura das cores. Atelier Aresta Viva.



1



2



3



4



5

1. Procedimiento de limar los azulejos con lija y arena. Taller Aresta Viva.
2. Pintura de un panel de azulejos, donde se ve la utilización de la muñeca para el apoyo de la mano. Taller Aresta Viva.
3. Perfeccionamiento del molde de yeso para fabricar azulejos con la técnica de aresta viva. Taller Aresta Viva.
4. Panel de Lília Lopes con la técnica tradicional de pintura de azulejo de los siglos XVII y XVIII, a partir de una fotografía de la Feria de Septiembre, realizada en Messines.
5. Azulejo realizado con la técnica de la cuerda seca, con motivos de inspiración morisca. Un cordón oscuro rodea cada zona del diseño, evitando que los colores se mezclen. Taller Aresta Viva.

MARCO, DESCRIPCIÓN DEL ARTE, MATERIALES Y TÉCNICAS

Los azulejos son un arte típicamente portugués. La producción de azulejos hechos a mano con diferentes soluciones técnicas es centenaria y ha atravesado diversas corrientes artísticas. En la época medieval (siglos XIV y XV) se utilizaban principalmente para el revestimiento interior de iglesias y palacios. Estos azulejos se produjeron esencialmente en Sevilla (producción hispanomusulmana), con técnicas de cuerda seca y aristas vivas, pero ya reflejaban un gusto especial por este arte en Portugal, que se desarrolló en los siglos siguientes.

La producción nacional se estableció en la segunda mitad del siglo XVI con el desarrollo de talleres de producción en la zona de Lisboa, bajo la influencia de la loza italiana. En lo que respecta al Algarve, aunque hay testimonios del uso del azulejo desde al menos la época moderna, no se conocen muchos datos sobre una producción regional, siendo buena parte de estas piezas importadas de otras partes del país o del extranjero.

A lo largo del tiempo, el uso de los azulejos ha servido para diferentes propósitos, desde el revestimiento y pavimentación de edificios (por razones arquitectónicas, estéticas e informativas), hasta la producción de paneles informativos y decorativos, o la creación de diversas piezas y es en estas áreas donde los actuales practicantes del arte en el Algarve han desarrollado su trabajo.

La mayoría de estos artistas son ceramistas que también producen otras obras. Los azulejos son un componente de su actividad profesional, al que se dedican simultáneamente con la producción de otras piezas, o por temporadas, según los proyectos y oportunidades que surjan. Por otra parte, los azulejos no siempre se fabrican completamente por sí mismos. Algunos practicantes dicen que, aunque dominan el conocimiento de todo el proceso, no siempre les compensa fabricar desde cero y en algunos casos adquieren las bases en chacota y proceden a la decoración. Las opciones a tomar dependen de la naturaleza de cada obra.

En este contexto, destaca el Taller Aresta Viva, especializado en azulejos y formado por dos alfareros que se dedican exclusivamente al arte del azulejo y completan todo el proceso de producción artesanal. Además de un trabajo con características contemporáneas, también recrean técnicas históricas como el borde vivo, la cuerda seca y la mayólica.

La fabricación del azulejo de principio a fin es un trabajo complejo y largo, que implica dos cocciones en el horno y algunos periodos de secado y enfriamiento, para minimizar los choques térmicos. Elsa Santos explica que, tras el amasado, hay que estirar bien la arcilla en un banco de trabajo con la ayuda de un rodillo, y luego cortarla al tamaño deseado, siendo los más comunes las baldosas de 15 cm, 14 cm o 7,5 cm.

El secado es la fase más delicada del proceso, ya que la arcilla puede romperse o deformarse si no se realiza de forma lenta y uniforme. El tiempo de secado varía en función de diversos factores, como las características de la pasta de arcilla o la época del año.

Según los testimonios, el invierno es la mejor época para realizar este trabajo, ya que es más fácil favorecer un secado uniforme, mientras que en verano las puntas tienden a secarse rápidamente y hay que buscar estrategias para controlar la humedad. Otro momento delicado es la primera cocción, cuya duración depende de factores como la potencia y el estado del horno (lleno o medio lleno). Esto es solo parcial y prepara las piezas para recibir la decoración, sin embargo, puede haber pérdidas de azulejos que se rompen debido a las diferencias de temperatura.

La mayoría de los practicantes pintan con una técnica similar a la mayólica, el azulejo portugués de los siglos XVI y XVII. La superficie se esmalta previamente y luego se aplican los motivos decorativos con esmaltes de colores, monocromáticos o multitonales. Los dibujos pueden ser transferidos utilizando la antigua técnica de la muñeca, como hace Rui Mascarenhas en Aresta Viva, o adoptando procedimientos alternativos, como afirma José Simões, que utiliza el sistema de lápiz de carbón de punta blanda, pasándolo hacia atrás y hacia delante, explicando que la pintura se realiza con pinturas para baldosas cerámicas, en un “trabajo muy delicado y meticuloso, porque el pincel llega encima de la pintura y se seca inmediatamente, por lo que el trazo tiene que ser correcto a la primera”.

Maria José Mascarenhas explica que la aresta viva es una de las técnicas más antiguas presentes en Portugal y consiste en grabar los diseños con ranuras en moldes de yeso liso, que se utilizan para prensar la arcilla aún húmeda con el fin de crear finos bordes salientes en los azulejos para separar los espacios que se rellenan con diferentes colores de esmalte. La técnica del cordón seco sigue el mismo principio de crear bordes para evitar que los colores se mezclen, pero en este caso los surcos se rellenan con una mezcla de manganeso y grasa (vaselina líquida o aceite vegetal), que al hornearse produce el efecto visual similar al de un cordón.

Para finalizar el proceso de fabricación de los azulejos, es necesaria una cocción final. Las piezas se colocan cuidadosamente en gacetas (estantes individuales), para que las pinturas no se toquen dentro del horno. La temperatura de esta cocción es más alta que la primera, alcanzando al menos 1020 grados y la duración también es mayor, todo el proceso (cocción y enfriamiento del horno) puede durar entre 13 y 15 horas.

CADEIRAS DE TESOURA

SILLAS DE TIJERA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Monchique
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Manuel Alexandre; Márcio E. Brázio Alves; José Leonardo Salvador
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	2
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	60
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE, MATERIAIS E OBJETOS

Diz-se que a tradição das cadeiras de tesoura em Monchique remonta à época romana, uma vez que apresentam um aspeto muito semelhante a algum mobiliário desse período, nomeadamente à *sella curulle*. Apesar de se tratar de uma tese não confirmada, esta ideia é reforçada pelos importantes vestígios romanos existentes no concelho, como um balneário termal nas Caldas de Monchique, descoberto em 1942 aquando da remodelação das estâncias termais mais recentes. A *sella curulle* era uma peça de prestígio, associada a cargos de poder que, tal como as atuais cadeiras de tesoura, eram construídas com madeiras nobres, podendo também ser decoradas e possuíam um mecanismo que lhes permitia serem dobradas para facilitar a arrumação e o transporte.

A abundância de madeiras nobres de diferentes características na Serra de Monchique, o relativo isolamento da mesma ao longo dos séculos, assim como o carácter prático deste objeto podem ter contribuído para a especialização de artesãos ao longo de gerações, garantindo a sua adaptação e sobrevivência no território até aos dias de hoje.

Inicialmente, os artesãos utilizavam madeira de carvalho ou de castanheiro na produção das cadeiras de tesoura, mas com o advento do turismo (na década de 70) vulgarizou-se o uso do amieiro (*Alnus glutinosa*), cuja densidade baixa da madeira, as tornava mais leves e portáteis. Esta árvore, da família das *betulaceae*, é de folha caduca e pode atingir os 25 m de altura, ocorrendo em zonas ribeirinhas de água doce, ocupando solos profundos, permanentemente encharcados ou muito húmidos. É uma espécie comum em Portugal, especialmente no centro e norte, distribuindo-se por todo o continente europeu, incluindo o norte de África e o oeste da Ásia. Sendo uma madeira resistente à água, torna-se também adequada para a produção de mobiliário e alguns utensílios domésticos.

José Leonardo Salvador começou a fazer cadeiras de tesoura por conta própria há quarenta e cinco anos e recorda-se de, nesses tempos, haver pelo menos mais uma dezena de pessoas a executar o processo da forma tradicional. Os artesãos compravam as madeiras diretamente aos proprietários dos terrenos dos ribeiros e serravam tábuas de 3 cm, executando o processo quase todo à mão. Mais tarde, passaram a adquirir a madeira nas serrações locais, já cortada à medida, e a utilizar máquinas que vieram facilitar o trabalho, tais como a máquina de “corte e aparelhar”, a máquina de aplainar, para alisar a madeira, a lixadeira elétrica e a máquina para fazer furos.

Este artesão recorre aos moldes de cerca de trinta modelos que foi criando ao longo de décadas de trabalho para produzir cadeiras grandes, médias, pequenas e também miniaturas. Costuma trabalhar as cadeiras em séries de dez, no mínimo, como forma de rentabilizar o tempo. Explica que para fazer uma cadeira “simples” de vinte peças, primeiro reproduz o molde a lápis na tábua, depois corta oito peças para o assento, mais quatro para

a estrutura do lado direito e quatro para a do lado esquerdo; duas peças para as “cabeceiras” (parte de baixo da cadeira) e duas para as “mãos” (parte de cima, dos braços). A seguir, usa a plaina para “cepilhar” as peças uma a uma até ficarem lisas. Faz dois furos em cada peça por onde vão passar quatro secções de arame de zinco (de 4,1 mm) que servem de eixo para articular os vários componentes da cadeira, o que permite efetuar os tais movimentos de tesoura. A fase de “armar” a cadeira consiste em ir colocando alternadamente as peças do assento e as laterais, “primeiro uma tábua da direita, depois a do assento, depois a tábua da esquerda”, e assim por diante até perfazer as quatro peças de cada lado e as oito do assento. No fim, coloca as anilhas, que são cravadas com um martelo de madeira, em cada extremidade dos arames e encaixa as duas “cabeceiras” nas traves do chão e as duas “mãos” nos braços da cadeira, usando novamente o martelo. É numa dessas “mãos” que inscreve a sua própria assinatura. Outras ferramentas utilizadas durante o processo são o sopilho para arredondar as “cabeceiras”, a máquina para “respigar” que permite fazer os encaixes das peças de madeira, berbequim, lixas, esquadros e régua.

O número de peças da cadeira depende do tamanho pretendido, podendo integrar oito, dez ou doze no total. A regra é que o número de peças do assento seja igual ao total das peças de ambos os lados da cadeira. A cadeira pode assumir a sua cor natural, com um acabamento em verniz ou cera, mas também ser pintada de diversas cores. Às cadeiras tradicionais ou “simples”, compostas por peças retilíneas, passaram a juntar-se outras curvadas na parte superior ou inferior (sendo estas de produção mais trabalhosa) e demais artigos de mobiliário como bancos e mesas. Estas peças de mobiliário são comercializadas em diversas lojas de artesanato em Monchique, variando os preços entre 60 e 140 euros. Manuel Alexandre, que se dedica à atividade desde 1988, refere que este trabalho demora “mais de um dia se fizesse só uma cadeira” e afirma que “já faz um tempo que não se consegue sobreviver disto”. Talvez seja esta a principal razão do declínio da cadeira de tesoura, que pelo seu caráter diferenciador chegou a ser durante décadas a imagem de marca de Monchique.

1. Várias peças de mobiliário produzidas com a técnica de "tesoura" por José Leonardo Salvador.
2. Montagem de uma cadeira de tesoura por José Leonardo Salvador.
3. Cadeira de tesoura de Manuel Alexandre.
4. Pormenor de cadeiras de tesoura fechadas e empilhadas.



1. Diversos muebles realizados con la técnica de "tijera" por José Leonardo Salvador.
2. Montaje de una silla de tijera por José Leonardo Salvador.
3. Silla de tijera de Manuel Alexandre.
4. Detalle de las sillas de tijera plegadas y apiladas.

3

4

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, LOS MATERIALES Y LOS OBJETOS

Se cuenta que la tradición de las sillas de tijera en Monchique se remonta a la época romana, ya que tienen un aspecto muy similar al de unos muebles de esa época, concretamente la silla curul. Aunque se trata de una hipótesis sin confirmar, esta idea se ve reforzada por los importantes restos romanos que existen en la zona, como unas termas en Caldas de Monchique, descubiertas en 1942 durante la remodelación de los últimos balnearios. La silla curul era un símbolo de prestigio, asociada a los cargos de poder que, al igual que las sillas de tijera actuales, estaba fabricada con maderas nobles, también podía decorarse y tenía un mecanismo que permitía plegarla para facilitar su almacenamiento y transporte.

Es posible que la gran cantidad de maderas nobles con diferentes características en la Sierra de Monchique, su relativo aislamiento a lo largo de los siglos, así como el carácter práctico de este objeto hayan contribuido a la especialización de los artesanos durante generaciones, lo que ha garantizado su adaptación y supervivencia en el territorio hasta nuestros días.

En un principio, los artesanos utilizaban madera de roble o castaño en la fabricación de sillas de tijera, pero con la llegada del turismo (en la década de 1970) se generalizó el uso del aliso (*Alnus glutinosa*), cuya baja densidad de madera las hacía más ligeras y fáciles de transportar. Este árbol, de la familia de las betuláceas, es caducifolio y puede alcanzar una altura de 25 m. Aparece en zonas ribereñas de agua dulce, donde ocupa terrenos profundos, constantemente encharcados o muy húmedos. Es una especie común en Portugal, especialmente en el centro y el norte, y se extiende por todo el continente europeo, incluido el norte de África y el oeste de Asia. Al ser una madera resistente al agua, también es adecuada para la fabricación de muebles y diversos utensilios domésticos.

José Leonardo Salvador se inició en la fabricación de sillas de tijera por cuenta propia hace cuarenta y cinco años y recuerda que en aquella época había al menos una decena de personas que realizaban el proceso de forma tradicional. Los artesanos compraban la madera directamente a los propietarios de los terrenos junto a ríos y cortaban tablones de 3 cm, siguiendo un proceso casi íntegramente manual. Posteriormente, empezaron a comprar la madera en los aserraderos locales ya cortada a medida, y también empezaron a utilizar máquinas que les facilitaban el trabajo, como la máquina de cortar y desbastar, la cepilladora para alisar la madera, la lijadora eléctrica y la taladradora.

Este artesano utiliza los moldes de unos treinta modelos que ha ido creando durante décadas de trabajo para fabricar sillas grandes, medianas, pequeñas y también en miniatura. Suele trabajar en series de al menos diez sillas para rentabilizar el tiempo al máximo. Explica que para hacer una silla “sencilla” de veinte piezas, primero recrea el molde a lápiz en el tablero, luego corta ocho piezas para el asiento, cuatro más para la estructura

del lateral derecho y otras cuatro para el lateral izquierdo; dos piezas para las “cabeceras” (parte inferior de la silla) y dos para las “manos” (parte superior, para los brazos). A continuación, utiliza la cepilladora para cepillar las piezas de una en una hasta que estén lisas. Taladra dos agujeros en cada pieza por los cuales pasarán cuatro piezas de alambre de zinc (de 4,1 mm) que servirán de eje para articular los distintos componentes de la silla, lo que le permite plegar en forma de tijera. La fase de montaje de la silla consiste en colocar de forma alterna las piezas del asiento y las laterales, “primero un tablón a la derecha, luego el asiento, después un tablón a la izquierda”, y así sucesivamente hasta conseguir colocar cuatro piezas en cada lado y ocho en el asiento. Por último, coloca las arandelas, que se clavan con un martillo de madera, en cada extremo de los alambres y ajusta las dos “cabeceras” a las barras del suelo y las dos “manos” a los brazos de la silla, de nuevo con el martillo. Precisamente en una de estas “manos” graba su propia firma. Otras herramientas utilizadas durante el proceso son el soplete para redondear las “cabeceras”, la máquina para “espi-gar”, que permite encajar las piezas de madera, el taladro, la lija, las escuadras y la regla.

El número de piezas de la silla depende del tamaño deseado, y puede incluir ocho, diez o doce en total. La regla consiste en que el número de piezas del asiento debe ser igual al total de las piezas de ambos lados de la silla. La silla puede presentarse en su color natural, con un acabado de barniz o cera, pero también puede pintarse de varios colores. A las sillas tradicionales o “sencillas”, formadas por piezas rectilíneas, se unían otras curvadas en la parte superior o inferior (estas últimas más complicadas de realizar) y otros muebles como bancos y mesas. Estos muebles se venden en varias tiendas de artesanía de Monchique y su precio oscila entre los 60 y los 140 euros. Manuel Alexandre, que se dedica a esta actividad desde 1988, afirma que este trabajo requiere “más de un día para hacer una sola silla” y dice que “desde hace tiempo ya no se puede vivir solo de esto”. Quizás esta sea la principal razón del declive de la silla de tijera, que durante décadas fue la imagen de marca de Monchique por su carácter distintivo.

CALDEIRARIA

CALDERERÍA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Faro, Loulé
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Analide Carmo, David Cabrita, Jurgen Cramer, Marco Cristovam
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Joaquim Boto
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	3
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	58
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	1
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

A arte de trabalhar o cobre e o latão para confeccionar ou reparar utensílios e peças decorativas é antiga e já gozou de grande importância e prestígio nas principais vilas e cidades algarvias.

Ao que tudo indica o ofício esteve presente na região desde a época medieval, embora não se conheçam muitas informações para fazer um retrato detalhado da atividade, tanto nesse período como nas épocas seguintes. Contudo, a exemplo de outras regiões do país, circulariam nas casas conventuais e de famílias endinheiradas objetos como os que hoje conhecemos no repertório tradicional. Já nas últimas décadas do século XIX e durante o século XX há notícias de caldeirarias um pouco por toda a região, embora esta atividade profissional tenha entrado em declínio e tenha mesmo chegado a desaparecer da região a partir de finais do século XX, realidade que permaneceu alguns anos.

Apenas há pouco tempo esta arte foi revitalizada por meio de um projeto da Câmara Municipal de Loulé, que implicou a formação de novos artesãos, e atualmente é neste concelho que se encontra a maioria dos seus praticantes.

Tal como em outras artes dos metais, o ofício de caldeireiro requer uma aprendizagem de vários anos. Esta iniciava-se tradicionalmente quando os aprendizes terminavam o ensino primário e ingressavam numa oficina, ao cuidado de um mestre, para completar um período de formação que podia durar entre seis a doze anos. Nessa altura começavam como ajudantes e à medida que as suas capacidades técnicas e artísticas evoluíam eram-lhes confiadas tarefas cada vez mais exigentes, até chegar o momento em que se tornavam profissionais autónomos e atingiam o estatuto de mestres. Tratava-se de uma aprendizagem lenta, mas sólida e consistente que se fazia também de um processo de observação que permitia compreender o modo como os caldeireiros mais experientes encontravam soluções para ultrapassar determinados desafios. Foi deste modo que Analide Carmo aprendeu o ofício que exerceu até ir para a tropa, tendo ingressado com 11 anos na Caldeiraria Barracha em Loulé, sob a orientação do mestre Ricardo Pinguinha. Uma experiência semelhante teve o antigo caldeireiro Joaquim Boto, formado em Reguengos de Monsaraz (Alentejo), embora a respeito deste tema afirme que, na sua opinião, o ofício “não tem propriamente um tempo de aprendizagem, tem é que haver jeito e (a pessoa) gostar” de trabalhar com estes metais, ainda que reconheça serem necessários “alguns anos para aprender a encolher e estender o cobre e criar habilidade para o transformar numa peça bonita e jeitosa”. Defende que a habilidade, decorrente de um bom domínio das técnicas e dos materiais, é a principal característica de um bom caldeireiro, mas que alguns caldeireiros podem nem chegar a atingir um domínio total do ofício durante o seu percurso. Hoje reformado, conta que não teve oportunidade de formar nenhum aprendiz.

Já Analide Carmo regressou à caldeiraria após a reforma. A ele coube-lhe formar os

mais recentes caldeireiros a laborar regularmente no Algarve, David Cabrita e Jurgen Cramer, através do curso (em formato intensivo) promovido pela autarquia de Loulé e frequentado também por artesãos de outras áreas.

Estes caldeireiros afirmam que o ofício sempre lhes despertou interesse e que a possibilidade de trabalhar o cobre de modo profissional foi o que os atraiu e levou à frequência do curso. Admitem que durante a formação aprenderam as bases do ofício, mas que para conseguirem desenvolver o seu próprio trabalho tem sido crucial o continuado contacto com o mestre, com a natural partilha de conhecimentos e experiências.

Apesar de se dedicarem à componente tradicional, ambos têm também abraçado outros desafios e parcerias, que lhes permitem explorar as potencialidades destes materiais. Uma produção mais artística, assim como a colaboração com profissionais de outras áreas, como o design, são componentes do trabalho que lhes dão prazer. No entanto, consideram que este pode mesmo ser um caminho importante para a sobrevivência da arte na região, na medida em que, apesar de existir interesse do mercado nas peças tradicionais, este não é suficientemente forte para garantir a sua sustentabilidade e a autonomia financeira dos seus praticantes.

MATÉRIA-PRIMA E FERRAMENTAS

A principal matéria-prima usada na caldeiraria é o cobre, um minério natural de cor vermelho acastanhada e brilhante, que lhe atribui parte do carácter. Foi um dos primeiros metais trabalhados pelo homem e desde cedo fundido com outros, o que resultou em diferentes ligas metálicas que lhe modificam características como a dureza e a resistência. É também um excelente condutor de calor e, como tal, tem sido muito utilizado para confeccionar objetos com a função de aquecer ou manter a temperatura.

Já o latão, conhecido pela sua cor amarelo-dourada, consiste numa liga de cobre e zinco que se traduz num material mais duro e denso, originando peças de paredes mais grossas apropriadas para resistir a longos períodos de lume forte e direto. Uma das mais tradicionais é o chamado tacho “de arame”, expressão de origem italiana que remete para a ideia de uma liga metálica.

Outro material importante neste ofício é o estanho, o qual é utilizado para soldar e, sobretudo, para estanhar objetos em cobre. Procedimento que consiste em revestir o interior das peças que vão entrar em contato com produtos alimentares, com o objetivo de as proteger da oxidação nociva para a saúde. Apenas os objetos em latão não têm necessidade de ser estanhados, pois o zinco presente na sua composição produz um efeito similar.

Todos estes materiais são encomendados a fornecedores das zonas da Carnaxide e de

Lisboa, tal como já acontecia em meados do século XX. Segundo os caldeireiros, trata-se de materiais dispendiosos que encarecem a atividade e os obrigam a constantes cuidados para evitar desperdícios, bem como a uma boa capacidade de gestão de stocks e encomendas.

Numa oficina de caldeiraria encontram-se ferramentas e utensílios variados, que estes profissionais selecionam e utilizam de acordo com a fase ou exigência específica de cada trabalho. De um modo geral, a construção de uma peça passa pelas seguintes fases: planeamento e risco; construção das formas; soldadura (quando necessário); arear e limpar; e estanhar (igualmente quando necessário).

Os caldeireiros explicam que iniciam o trabalho com o planeamento e risco das peças numa folha metálica, usando ferramentas como o ponteiro de pontas secas, a régua e o compasso, o qual é importante tanto para marcar formas redondas como para transferir medidas de um lado para o outro. De seguida, com a tesoura de caldeireiro cortam a chapa que será modelada. Esta começa por ser batida com um maço de madeira no cepo boleado (cepo que tem uma cavidade hemisférica para conformar a chapa a um formato arredondado) e posteriormente com martelos, ainda no cepo e depois nas bigornas ou nas estacas, alternando esta tarefa com sucessivas queimas (na forja ou com o maçarico) que fazem com que o material fique mais maleável e se possam unir todos os elementos que compõem a peça, até chegar ao resultado desejado.

Nesta fase, Analide Carmo salienta a importância de se saber usar os martelos redondos ou quadrados (de diferentes tamanhos) que melhor se adequem a cada momento ou necessidade e chama também a atenção para o pescoço de cavalo, uma ferramenta estreita e curvada, especialmente concebida para permitir o trabalho no interior de peças com bojo, tais como cafeteiras, chocolateiras, potes ou cântaros, antigamente cobiçadas por todas as casas de família.

Após este processo pode ainda ser necessário soldar e, para tal, utiliza-se o estanho ou uma solução à base de ácido muriático aplicada com o ferro de soldar. Além da solda as peças de maior dimensão são cravadas com rebites, que funcionam como pregos para unir diferentes elementos num só.

A respeito da soldadura, Analide Carmo recorda o método tradicional que tantas vezes utilizou na sua juventude, contando que “a melhor soldadura para o metal é uma massa preparada com cal em pó e sangue de borrego”, explicando que “tinha que estar tudo bem misturado para formar uma espécie de bola de sebo, branda e macia, capaz da gente modelar e aplicar com as mãos nas juntas que queríamos unir”. Garante que esta é uma solda segura e eficaz “que nunca mais sai” e que não permite repassos ou fissuras mesmo nos objetos de ir ao lume, mas salienta que para a receita funcionar o sangue tem que ser “fresco”

e por esse motivo ia buscá-lo ao matadouro ainda quente, mexendo com um pauzinho para não coalhar pelo caminho.

Depois de construídas e soldadas, as peças têm que ser limpas das sujidades decorrentes dos procedimentos anteriores, sobretudo dos sucessivos momentos de queima. Para o efeito, existem vários recursos. Pode-se aplicar um sabão de polimento e depois proceder à limpeza e levá-las à máquina de polir (que funciona com roda e pano de polimento) para o acabamento final, ou pode-se enveredar pelo método mais tradicional de arear. Arear uma peça de caldeiraria consiste na aplicação inicial de uma solução de ácido sulfúrico, destemperado com água e posteriormente em esfregá-la no interior de um alguidar com areia fina, vinagre e sal, até que esta apresente um aspeto limpo e brilhante.

Nos casos em que as peças são estanhadas, o procedimento consiste em pincelar a superfície que for entrar em contato com os alimentos com um preparado feito à base de ácido muriático diluído em zinco, o qual forma uma camada protetora contra a oxidação.

OBJETOS

O repertório tradicional inclui objetos de uso alimentar, objetos relacionados com a condução e manutenção de calor e ainda pequenas peças de mobiliário doméstico, tais como vasos, porta-sombrinhas, potes para os bengaleiros, candeias, bandejas ou jarras.

As braseiras foram peças muito comuns nas casas de famílias abastadas, com a dupla função de aquecer o ambiente e servir como objeto decorativo, colocado numa sala de visitas.

Neste âmbito, destacam-se também as caldeiras para equipar os fogões a lenha e as caldeiras para cozer a cortiça. A respeito destas últimas, Analide Carmo recorda os seus tempos de juventude quando eram produzidas às dezenas “na altura da cortiça” e vendidas por todo o Algarve. Revela que, devido às dimensões, era sempre preciso envolver vários homens em simultâneo na construção da mesma caldeira, “uns a segurar e outros a trabalhar nela”. Situação com que ainda hoje se depara quando alguma destas peças chega à oficina para reparação.

Também as caldeiras e os alambiques para a destila de medronho (ou outras aguardentes e licores) são de construção e reparação complexa e exigem o contributo de várias mãos. Trata-se igualmente de um trabalho sazonal, que se inicia em outubro, antecedendo a época das destilas. Hoje em dia o mestre Analide é o único caldeireiro com conhecimento para assegurar a execução deste trabalho, o qual assume frequentemente com o auxílio de Jurgen Cramer.

Entre as peças de uso alimentar encontram-se talheres usados na preparação e no serviço de refeições, assim como outros utensílios de cozinha, panelas, frigideiras e tachos de todos os tamanhos, feitos tanto em cobre como em latão. Entre estes são famosos os já

referidos tachos de arame tradicionalmente usados para fazer as papas de milho (xerém), para confeccionar marmeladas e compotas e para os produtores de mel prepararem a água-mel, mas também para as pessoas da serra cozerem o sangue dos porcos “na altura da matança”.

Muitas destas peças são transversais a várias épocas e lugares, assim como os hábitos que as acompanham, todavia no caso da cataplana é possível registar parte da história da sua criação e fama. “Fui eu que inventei a cataplana”, afirma Joaquim Boto, enquanto explica que o antepassado desta peça de cobre é um recipiente semelhante, mas mais achatado, “feito pelos latoeiros e utilizado pelos caçadores para cozinharem a primeira caça ao lume”, ainda no meio do campo, acrescentando que foi o conhecimento desse recipiente que o inspirou a construir a cataplana de cobre. Nessa altura trabalhava na caldeiraria de Eugénio Bexiga, em Lagos, e conta que quando começou a fazer esta peça o patrão gostou e levou-a para a Pousada de Sagres “e lá começaram a abrir ameijoas e fazer outros cozinhados diferentes e a cataplana ficou integrada na ementa do restaurante e assim ganhou fama”. Mais tarde o chef Hermano Baptista, de um hotel em Lagos, também fez encomendas para o restaurante e em certa ocasião “ofereceu duas cataplanas à Maria de Lurdes Modesto, que tinha um programa de culinária na televisão, a Maria de Lurdes Modesto gostou muito e mostrou-as no programa... depois como apareceram na televisão, toda a gente as queria e nunca mais tive mãos a medir”.

O sucesso da cataplana de cobre foi mesmo o fator decisivo para este mestre caldeireiro inaugurar a sua própria oficina em Faro (em 1972), cidade onde além de fazer cataplanas e peças tradicionais ainda teve oportunidade de desenvolver um trabalho específico relacionado com o crescimento do turismo na região, que passou pela confeção de brindes institucionais ou troféus de competições desportivas, sendo contratado tanto por entidades oficiais como privadas.

Nas últimas décadas do século XX as oficinas de caldeiraria existentes no Algarve começaram também a produzir pequenas miniaturas e objetos decorativos sem função utilitária, adequando-se à procura dos turistas que apreciavam a possibilidade de adquirir peças fáceis de transportar no regresso a casa. Por outro lado, a par do crescimento deste mercado, diminuiu a produção de muitas das peças do repertório tradicional, que foram sendo substituídas por outros objetos mais modernos e de produção industrial.

Atualmente na “Oficina dos Caldeireiros” em Loulé, além da produção e reparação de peças tradicionais, ou do desenvolvimento de peças mais contemporâneas como candeeiros, lavatórios e molduras de espelhos, os caldeireiros aproveitam também os restos de corte das folhas de cobre e de latão para confeccionar peças de bijuteria, como brincos, colares ou pulseiras, que têm obtido sucesso junto do público.

1. A chocolateira é uma das mais tradicionais peças da caldeiraria. Oficina de Caldeireiros, Loulé Criativo.

2. Os compassos são ferramentas utilizadas em diferentes momentos da confeção de uma peça.

3. Os tachos de arame têm paredes grossas e resistentes, adequadas a preparados culinários que exigem lume forte e duradouro.

4. Analide Carmo martela uma peça de cobre na bigorna, produzindo um som característico que ecoa pelas ruas ao redor e indica a presença do ofício.

5. O mesmo artesão a estanhar uma cataplana, preparando a superfície para entrar em contacto com os alimentos

6. e depois já no final do processo, após a queima.



1. La chocolatera es una de las piezas más tradicionales de la calderería. Taller de Caldereros, Loulé Criativo.

2. Los compases son herramientas que se utilizan en diferentes momentos de la elaboración de una obra.

3. Las ollas de latón tienen paredes gruesas y duraderas que son adecuadas para cocinar preparaciones que requieren un fuego fuerte y duradero.

4. Analide Carmo martillea una pieza de cobre en el yunque, produciendo un sonido característico que resuena en las calles de los alrededores e indica la presencia del oficio.

5. El mismo artesano poniendo estaño en una cataplana, preparando la superficie para entrar en contacto con los alimentos

6. y al final del proceso, después de la quema.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

El arte de trabajar el cobre y el latón para fabricar o reparar utensilios y piezas decorativas es antiguo, y ya goza de gran importancia y prestigio en las principales ciudades del Algarve.

Parece que el oficio ha estado presente en la región desde la época medieval, aunque no conocemos muchos datos para dibujar un retrato detallado de la actividad, tanto en este periodo como en los siguientes. Sin embargo, al igual que en otras regiones del país, objetos como los que hoy conocemos en el repertorio tradicional circulaban en las casas convencionales y en las de las familias adineradas. En las últimas décadas del siglo XIX y durante el siglo XX hay noticias de caldereros en toda la región, aunque esta actividad profesional entró en declive e incluso desapareció de la región a finales del siglo XX, realidad que se mantuvo durante algunos años.

Hace poco tiempo que este arte se ha revitalizado a través de un proyecto del Ayuntamiento de Loulé, que incluía la formación de nuevos artesanos, y es ahora en este municipio donde se encuentran la mayoría de sus practicantes.

Al igual que otros oficios del metal, el oficio de calderero requiere un aprendizaje de varios años. Tradicionalmente, esto comenzaba cuando los aprendices terminaban la escuela primaria y entraban en un taller, bajo el cuidado de un maestro, para completar un periodo de formación que podía durar de seis a doce años. Entonces empezaban como ayudantes y, a medida que se desarrollaban sus habilidades técnicas y artísticas, se les asignaban tareas cada vez más exigentes, hasta que se convertían en profesionales autónomos y alcanzaban la categoría de maestros. Fue un aprendizaje lento pero sólido y consistente, que también fue un proceso de observación que les permitió entender cómo los caldereros más experimentados encontraban soluciones para superar ciertos retos. Fue así como Analide Carmo aprendió el oficio, que practicó hasta que se alistó en el ejército, habiendo ingresado en la Caldeiraria Barracha de Loulé a los 11 años, bajo la dirección de Ricardo Pinguinha. El excalderero Joaquim Boto, formado en Reguengos de Monsaraz (Alentejo), tuvo una experiencia similar, aunque dice que, en su opinión, el oficio “no lleva precisamente tiempo de aprendizaje”. Considera que la habilidad, resultante de un buen dominio de las técnicas y los materiales, es la principal característica de un buen calderero, pero algunos caldereros pueden no llegar a dominar totalmente el oficio durante su carrera. Ya jubilado, dice que no ha tenido la oportunidad de formar a ningún aprendiz.

Analide Carmo ha vuelto a la calderería tras su jubilación. Le correspondió formar a los últimos caldereros que trabajan regularmente en el Algarve, David Cabrita y Jurgen Cramer, a través del curso (en formato intensivo) promovido por el Ayuntamiento de Loulé y al que también asisten artesanos de otras zonas.

Estos caldereros dicen que el oficio siempre ha despertado su interés y que la posibilidad de trabajar el cobre de forma profesional fue lo que les atrajo al curso. Reconocen que durante la formación aprendieron los fundamentos del oficio, pero para poder desarrollar su propio trabajo ha sido crucial el contacto continuo con el maestro, con el natural intercambio de conocimientos y experiencias.

Aunque se dedican al componente tradicional, ambos han abrazado también otros retos y asociaciones, que les permiten explorar el potencial de estos materiales. Una producción más artística, así como la colaboración con profesionales de otras áreas, como el diseño, son componentes del trabajo que les produce placer. Sin embargo, consideran que esta puede ser incluso una vía importante para la supervivencia del arte en la región, en la medida en que, aunque existe un interés del mercado por las piezas tradicionales, este no es lo suficientemente fuerte como para garantizar su sostenibilidad y la autonomía económica de sus practicantes.

MATERIA PRIMA Y HERRAMIENTAS

La principal materia prima utilizada en la calderería es el cobre, un mineral natural de color rojo pardo brillante que le confiere parte de su carácter. Fue uno de los primeros metales trabajados por el hombre y pronto se fusionó con otros, dando lugar a diferentes aleaciones metálicas que modifican sus características, como la dureza y la resistencia. También es un excelente conductor del calor y, como tal, se ha utilizado ampliamente para fabricar objetos con la función de calentar o mantener la temperatura.

El latón, en cambio, conocido por su color amarillo dorado, está formado por una aleación de cobre y zinc que da lugar a un material más duro y denso, dando lugar a piezas de paredes más gruesas, adecuadas para resistir largos periodos de fuego fuerte y directo. Una de las más tradicionales es la llamada sartén “de alambre”, una expresión de origen italiano que hace referencia a la idea de una aleación metálica.

Otro material importante en esta artesanía es el estaño, que se utiliza para soldar y, sobre todo, para estañar objetos de cobre. Este procedimiento consiste en recubrir el interior de las piezas que van a entrar en contacto con los productos alimentarios, con el fin de protegerlas de la oxidación perjudicial para la salud. Solo los objetos de latón no necesitan ser estañados, ya que el zinc presente en su composición produce un efecto similar.

Todos estos materiales se encargan a proveedores de la zona de Carnaxide y Lisboa, como ya ocurría a mediados del siglo XX. Según los caldereros, se trata de materiales caros que encarecen la actividad y requieren un cuidado constante para evitar el despilfarro, así como una buena capacidad de gestión de stocks y pedidos.

En un taller de calderería existen diversas herramientas y utensilios, que estos profesionales seleccionan y utilizan en función de la fase o necesidad específica de cada trabajo. En general, la construcción de una pieza pasa por las siguientes fases: planificación y riesgo; construcción del molde; soldadura (cuando es necesaria); lijado y limpieza; y chapado (también cuando es necesario).

Los caldereros explican que comienzan el trabajo planificando y rayando las piezas en una chapa, utilizando herramientas como el puntero seco, la regla y el compás, que es importante tanto para marcar las formas redondas como para transferir las medidas de un lado a otro. A continuación, con las tijeras de calderero recortan la lámina a la que darán forma. Se comienza golpeando el bloque redondeado con un mazo (un bloque con una cavidad semiesférica para conformar la chapa con una forma redondeada) y luego con martillos, todavía sobre el bloque y luego sobre los yunques o estacas, alternando esta tarea con sucesivas quemas (en la fragua o con un soplete) que hacen más maleable el material y permiten unir todos los elementos que componen la pieza, hasta conseguir el resultado deseado.

En esta etapa, Analide Carmo subraya la importancia de saber utilizar los martillos redondos o cuadrados (de diferentes tamaños) que mejor se adaptan a cada momento o necesidad, y también llama la atención sobre el cuello de caballo, una herramienta estrecha y curvada, especialmente diseñada para permitir el trabajo en el interior de piezas con bulto, como cafeteras, chocolateras, jarras o cántaros, antiguamente codiciados por todas las casas de familia.

Después de este proceso, puede seguir siendo necesario soldar y, para ello, se utiliza estaño o una solución a base de ácido muriático aplicada con el soldador. Además de la soldadura, las piezas más grandes se fijan con remaches, que funcionan como clavos para unir diferentes elementos en uno solo.

En cuanto a la soldadura, Analide Carmo recuerda el método tradicional que utilizó muchas veces en su juventud, contándonos que “la mejor soldadura para el metal es una pasta preparada con cal en polvo y sangre de cordero”, explicando que “había que mezclarlo todo bien para formar una especie de bola de sebo blanda y lisa, capaz de ser moldeada y aplicada con las manos a las juntas que queríamos unir”. Asegura que se trata de una soldadura segura y eficaz “que no falla nunca” y que no permite salpicaduras ni fisuras ni siquiera en los objetos que se han puesto al fuego, pero subraya que para que la receta funcione la sangre tiene que estar “fresca” y por eso la traía del matadero aún caliente, removiéndola con un palito para que no se cuajara por el camino.

Después de ser construidas y soldadas, las piezas tienen que ser limpiadas de la suciedad que proviene de los procedimientos anteriores, especialmente los sucesivos momentos

de cocción. Para ello, existen varios recursos. Puedes aplicar un jabón de pulir y luego limpiarlos y llevarlos a la pulidora (que funciona con una rueda y un paño de pulir) para el acabado final, o puedes optar por el método más tradicional de lijado. El lijado de una pieza de calderería consiste en aplicar inicialmente una solución de ácido sulfúrico, des-templada con agua, y luego frotarla en un recipiente con arena fina, vinagre y sal hasta que quede limpia y brillante.

En los casos en que las piezas están estañadas, el procedimiento consiste en cepillar la superficie que va a entrar en contacto con los alimentos con un preparado hecho con ácido muriático diluido en zinc, que forma una capa protectora contra la oxidación.

OBJETOS

El repertorio tradicional incluye objetos de uso alimentario, objetos relacionados con la conducción y el mantenimiento del calor y también pequeñas piezas de mobiliario doméstico como jarrones, parasoles, estructuras para percheros, lámparas, bandejas o jarrones.

Los braseros eran muy comunes en las casas de las familias ricas, con la doble función de calentar el ambiente y servir de objeto decorativo, colocados en un salón.

En este contexto, también destacan las calderas para cocinas de leña y las calderas para hervir corcho. En cuanto a estos últimos, Analide Carmo recuerda su juventud, cuando se producían por docenas “en la época del corcho” y se vendían por todo el Algarve. Revela que, debido a su tamaño, siempre era necesario involucrar a varios hombres en la construcción de la misma caldera al mismo tiempo, “unos sujetándola y otros trabajando en ella”. Una situación con la que todavía se encuentra hoy en día cuando una de estas piezas llega al taller para su reparación.

Las calderas y los alambiques para la destilación del madroño (u otros aguardientes y licores) también son complejos de construir y reparar y requieren la contribución de varias manos. También es un trabajo de temporada, que comienza en octubre, precediendo a la temporada de destilación. En la actualidad, el maestro Analide es el único calderero con los conocimientos necesarios para llevar a cabo este trabajo, que suele realizar con la ayuda de Jurgen Cramer.

Entre los artículos alimentarios se encuentran los cubiertos utilizados para preparar y servir las comidas, así como otros utensilios de cocina, ollas, sartenes y cazuelas de todos los tamaños, tanto de cobre como de latón. Son famosas las mencionadas ollas de alambre que se utilizan tradicionalmente para hacer gachas de maíz (xerém), para hacer mermeladas y confituras y para que los productores de miel preparen el “água-mel”, pero también para que las gentes de las montañas hiervan la sangre de los cerdos “en la época de la matanza”.

Muchas de estas piezas atraviesan varias épocas y lugares, así como las costumbres que las acompañan, sin embargo, en el caso de la cataplana es posible registrar parte de la historia de su creación y fama. “Fui yo quien inventó la cataplana”, dice Joaquim Boto, al tiempo que explica que el antecedente de esta pieza de cobre es una vasija similar, pero más plana, “hecha por los estañadores y utilizada por los cazadores para cocinar las primeras piezas de caza en el fuego”, todavía en medio del campo, y añade que fue el conocimiento de esta vasija lo que le inspiró para construir la cataplana de cobre. Por aquel entonces, trabajaba en el taller de calderería de Eugénio Bexiga, en Lagos, y cuenta que cuando empezó a hacer esta pieza, a su jefe le gustó y la llevó a la Pousada de Sagres “y allí empezaron a abrir almejas y a cocinar otros platos diferentes, y la cataplana pasó a formar parte de la carta del restaurante, y así se hizo famosa”. Más tarde, el chef Hermano Baptista, de un hotel de Lagos, también hizo pedidos para el restaurante, y en una ocasión “le regaló dos cataplanas a Maria de Lurdes Modesto, que tenía un programa de cocina en televisión, a Maria de Lurdes Modesto le gustaron mucho y las mostró en el programa...”. Luego, cuando salieron en la televisión, todo el mundo las quería, y desde entonces no he vuelto a tener tiempo para aburrirme”.

El éxito de la cataplana de cobre fue el factor decisivo para que este maestro calderero abriera su propio taller en Faro (en 1972), donde, además de realizar cataplanas y piezas tradicionales, tuvo la oportunidad de desarrollar trabajos específicos relacionados con el crecimiento del turismo en la región, que incluían la realización de recuerdos institucionales o trofeos de competiciones deportivas, siendo contratado por entidades oficiales y privadas.

En las últimas décadas del siglo XX, los talleres de calderería del Algarve empezaron a producir también pequeñas miniaturas y objetos decorativos sin función utilitaria, atendiendo a la demanda de los turistas que apreciaban la posibilidad de adquirir piezas fáciles de transportar a su país. Por otro lado, a medida que este mercado crecía, la producción de muchas de las piezas tradicionales disminuyó, y fueron sustituidas por otros objetos más modernos y de producción industrial.

Actualmente, en el Taller de Caldereros de Loulé, además de la producción y reparación de piezas tradicionales, o la elaboración de piezas más contemporáneas como lámparas, lavabos y marcos de espejos, los caldereros también utilizan los restos de corte de las chapas de cobre y latón para hacer piezas de bisutería, como pendientes, collares o pulseras, que han sido un éxito de público.

CESTARIA DE PALMA COM CANA

CESTERÍA DE PALMA CON CAÑA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Loulé, São Brás de Alportel, Silves
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Etelvina Cardoso, Maria João Gomes, Maria José Sarmento
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Filomena Guerreiro, Odete Rocha
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	2
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	67
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	3
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Constrangimentos na passagem de saber Limitaciones en la transferencia de conocimientos

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

Esta arte parece ter sido bastante comum no interior do concelho de Loulé, contudo a sua prática diminuiu nas últimas décadas e hoje já quase desapareceu da região algarvia.

Tal como acontece nas atividades com outras fibras vegetais, estes trabalhos que utilizam canas rachadas em conjugação com folhas de palma para as revestir e fazer os pontos, estão muito ligados a comunidades rurais que viviam essencialmente do trabalho agrícola, mas procuravam complementar o rendimento familiar com “outros ganhos”. A tradição poderá ter surgido na primeira metade do século XX associada ao desenvolvimento do comércio das obras de palma e esparto centralizado nos armazéns de Loulé, que pagavam melhor pelos cestos desta arte e os vendiam fora da região.

Neste contexto a zona de Salir afirmou-se como um centro de produção desta cestaria. Os testemunhos recolhidos dão destaque à aldeia da Nave do Barão, mas indicam que a atividade se estendia igualmente por outros lugares da freguesia, desde o sítio dos Palmeiros à aldeia da Pena.

As raparigas aprendiam novas a fazer este trabalho e a ele se dedicavam nos intervalos das outras lides e à noite, produzindo o ano inteiro. Aprendiam umas com as outras, por curiosidade e gosto, mas também por obrigação. Etelvina Cardoso recorda o seu próprio caso, afirmando que “quando vivia em Salir na casa da minha mãe só queria estar a fazer aquilo. Não gostava da escola nem dos outros trabalhos do campo e sempre que podia ia para os cestos”. Na mesma linha, Maria José Sarmento explica também que antigamente a aprendizagem da arte se iniciava com a confeção de tabuleiros, peças mais pequenas e simples, e depois é que se passava para a confeção de cestos.

Quando tinham uma quantidade considerável de peças podiam ir vendê-las aos armazéns, de onde traziam mais palma para trabalhar e outras encomendas, tal como relata Etelvina Cardoso, frequentadora do estabelecimento na estrada da Senhora da Saúde em Loulé, que ainda hoje existe. No entanto, neste circuito de produção é igualmente relevante o papel dos intermediários, que adquiriam as peças e as faziam chegar aos armazéns.

A este respeito, Maria Cremilde e Maria José Sarmento indicam uma casa junto à Ponte de Salir, onde uma intermediária “deste negócio dos cestos” os comprava “para um senhor de Loulé”, que os exportava. Também Manuela Limas recorda os tempos em que um comerciante da Pena passava pelas aldeias a adquirir cestos que levava para revenda nos armazéns de Loulé. Memórias estas coincidentes com as de Odete Rocha, a remeter para os finais dos anos 60 e anos 70 em Boliqueime, quando confeccionava estes produtos e os vendia a um intermediário da Pena.

Porém, apesar da importância que adquiriu na comunidade, esta atividade apoiada pelo comércio dos armazéns entrou em declínio por volta dos Anos 80, facto que a maioria das

entrevistadas justifica com o desaparecimento dos intermediários e dos principais comerciantes, na medida em que as peças não eram vendidas nos mercados de proximidade. Em contrapartida, o surgimento de outras oportunidades para melhorar rendimentos e condições de vida, como a emigração ou os empregos ligados ao turismo, foi outra das razões apontadas para esta realidade.

Contudo, na opinião de algumas praticantes, a arte tem boas condições de ser revitalizada “se for bem divulgada e valorizada”. Para tal, é importante dá-la a conhecer, de forma que o público adquira peças por um valor adequado ao trabalho diferenciador. Nesse contexto, acreditam que o interesse em praticar e aprender a arte também seria renovado.

MATÉRIA-PRIMA E UTENSÍLIOS

As principais matérias-primas utilizadas são a palma (*Chamaerops humilis*) e a cana (*Arun-do donax*). No que se refere à palma, quase todos os testemunhos indicam a utilização da palma espanhola que se vende nos armazéns, o que em parte se explica por se tratar de uma atividade que esteve muito associada a estes espaços comerciais, mas também pelo fato de se considerar que este é “um trabalho que fica bem com a palma branquinha, que já vem toda arranjada e pronta a trabalhar”, como diz Etelvina Cardoso. Na mesma linha, Maria José Sarmento salienta que só utiliza a palma do mato nas cestas de empreita para a alfarroba, marcando deste modo uma diferença de estatuto e de adequação entre as características do material e o fim a que se destina. Em sentido oposto, apenas Maria João Gomes faz questão de utilizar a palma do mato em todos os seus trabalhos, como marca de identidade e valor. De notar que esta artesã é a mais recente praticante da arte, que aprendeu com uma artesã oriunda de Salir.

Já a cana oferece mais dificuldades, na medida em que não é possível adquiri-la preparada, obrigando as praticantes a apanhá-la nas ribeiras e investir tempo e trabalho na sua preparação, um facto que é tido como um constrangimento adicional desta atividade, tal como explica Odete Rocha: “é preciso investir na preparação da cana, ir às ribeiras apanhar, ripar, limpar, cortar, fazer as cavas para entrar com a folha de palma e casear”. Outro exemplo que ilustra bem esta realidade é o caso de Etelvina Cardoso que, devido à idade avançada, já depende de terceiros para obter este material de trabalho, sem o qual não pode exercer a atividade.

Além disto, nas ribeiras é preciso saber escolher canas direitas, com um grau de maturidade semelhante, para terem a mesma grossura e dureza e ainda apanhar as canas no tempo certo. De acordo com Maria José Sarmento, o período mais indicado para as apanhar é o quarto minguante de janeiro, embora reconheça que nem sempre segue a tradição.

Como controla a população de canas nos seus terrenos, sabe onde as ir apanhando ao longo do ano, preferencialmente no minguante e nunca na lua nova.

Adicionalmente, chegou a ser utilizada madeira de espessura fina para construir a estrutura dos cestos. Esta era conjugada com a cana e podia ser utilizada para fazer os fundos ou parte das laterais. Segundo os relatos, por vezes os negociantes da palma também tinham esse material para fornecer, embora fosse possível encomendá-lo nas carpintarias.

Os utensílios para desenvolver este trabalho são relativamente simples, tratando-se essencialmente de objetos cortantes como navalhas, facas e tesouras, sendo a navalha também utilizada na limpeza e preparação das canas.

Maria José Sarmento salienta igualmente a importância do espeque, uma ferramenta em cana rachada feita por si, com a cana ainda verde “para ser fácil talhar à medida do que se pretende, sem rachar nem perder resistência”. Esta ferramenta serve para melhor organizar os fundos da cana, pois marca os espaços com as medidas certas e não deixa resvalar as canas que se vão dispor para trabalhar ou haver diferentes medidas na peça. Há dois espeques diferentes, um com duas pernas (a cana é rachada e ficam duas tiras abaixo do nó da cana), que serve para os fundos; outro só com uma perna (a cana é rachada e fica apenas uma tira abaixo do nó), que tem a mesma função, mas é usado para levantar as paredes da peça, pois, devido à posição a ser colocado necessita de um espaço livre.

A baracinha feita com o fio de palma é também considerada um utensílio para a confeção destes objetos.

TÉCNICAS E OBJETOS

Antes da confeção das peças é preciso preparar o material. De acordo com as praticantes, as canas devem ser usadas secas, mas precisam ser deixadas de molho algumas horas para ficarem maleáveis e menos quebradiças, pois não convém trabalhar com as verdes que mirram ao secar, tornando as peças frouxas. As folhas de palma também devem ser humedecidas pelas mesmas razões de maleabilidade.

Uma peça começa a ser construída sempre pelo fundo, dispondo horizontalmente as canas rachadas (cortadas nos tamanhos certos, com atenção para os nós não ficarem nos cantos), que são envolvidas e ligadas através de pontos dados com a folha de palma. Finalizado o fundo, as canas são colocadas numa posição mais vertical para levantar as paredes e conferir altura ao cesto. Para terminar, o remate final é dado com outro ponto e utiliza-se baracinha, envolvida com a folha, para reforçar e tapar as arestas das canas.

Se for utilizada a madeira para os fundos ou para as laterais é preciso furá-la para passar a palma a casear, ou seja, encher essas pequenas cavidades com pontos feitos em

palma. Depois, o restante da folha liga-se à cana que entra logo junto à madeira, como explica Odete Rocha.

No que respeita às técnicas utilizadas, Maria José Sarmento destaca o “Ponto Simples”, o qual exige a passagem da palma apenas uma única vez para ser finalizado, o “Ponto Passado”, no qual a palma passa duas vezes, o “Ponto Bota”, cujo aspeto sugere uma bota em pé, o “Ponto Debruado”, que consiste em fazer um debrum para finalizar, e a “Virola”, que se faz com um debrum à medida que se vai virando.

Ainda que o trabalho pareça complexo, a lembrar o dos bordados, a artesã considera-o relativamente simples, embora saliente a necessidade de usar o espeque para os pontos saírem certos e se obter um bom resultado. Quanto à decoração, explica que se pode realizar com os restos das ripas de palma ou com a baracinha para construir botões redondos ou quadrados, laços ou outros atavios, pois “nos trabalhos com palma nada se desperdiça, se a pessoa tiver jeito e gosto”.

Os principais objetos construídos com esta arte são os cestos, no entanto é possível elaborar um conjunto mais alargado de peças utilitárias e decorativas. Maria José Sarmento recorda-se de há anos atrás ter feito fruteiras, jarras e “umas garrafeiras, que eram como uma espécie de cestos para colocar as garrafas, com as formas adequadas”.

Hoje já só confeciona tabuleiros e cestos, mas refere que antigamente fazia uma maior variedade destes trabalhos, que tinham diferentes tamanhos e formatos, inclusive alguns cestos com tampa.

Muitas vezes as peças já eram preparadas de acordo com as encomendas e existiam medidas específicas que os compradores pediam. Alguns testemunhos referem, por exemplo, o fundo de 23x10 cm, ou cestos com a altura de 50 cm. Por outro lado, há ainda referências a modelos e desenhos que já eram fornecidos pelos armazéns para as cesteiras seguirem, o que decerto também terá contribuído para promover a criatividade de cada uma.

1. Era com pequenos tabuleiros, como esta peça de Maria José Sarmiento, que as aprendizes se iniciavam na arte, utilizando o espeque para marcar as medidas e distâncias entre as tiras de cana,
- 2 e 3. só depois avançavam para a confecção de cestos simples ou mais complexos, como os realizados por Etelvina Cardoso.
4. A folha de palma é uma importante matéria-prima, adquirida nos armazéns já pronta a usar.
5. A preparação da cana é uma dificuldade desta arte, pois é preciso apanhá-la no canavial, transportar e fazer todo o tratamento necessário.



1



2



3



4



5

1. Fue con pequeñas bandejas, como esta pieza de Maria José Sarmiento, que los aprendices se iniciaron en el arte, utilizando el *espeque* para marcar las medidas y distancias entre las tiras de caña.
- 2 y 3. Solo entonces pasaban a la elaboración de cestas sencillas y más complejas, como las de Etelvina Cardoso.
4. La hoja de palma es una materia prima importante, que se adquiere en los almacenes lista para su uso.
5. La preparación de la caña es muy difícil en este arte, ya que hay que recogerla en el cañaveral, transportarla y someterla a todos los tratamientos necesarios.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

Este arte parece haber sido bastante común en el interior del condado de Loulé, sin embargo, su práctica ha disminuido en las últimas décadas y hoy casi ha desaparecido de la región del Algarve.

Al igual que las actividades con otras fibras vegetales, estos trabajos que utilizan cañas partidas en combinación con hojas de palma para cubrirlas y hacer las puntadas, están muy ligados a las comunidades rurales que vivían esencialmente del trabajo agrícola, pero buscaban complementar los ingresos familiares con “otros ingresos”. La tradición puede haber surgido en la primera mitad del siglo XX, asociada al desarrollo del comercio de trabajos en hoja de palma y esparto, centralizado en los almacenes de Loulé, que pagaban mejor las cestas de este arte y las vendían fuera de la región.

En este contexto, la zona de Salir se convirtió en un centro de producción de esta cestería. Los testimonios recogidos destacan la aldea de Nave do Barão, pero indican que la actividad también se extendió a otros lugares de la zona, desde la localidad de Palmeiros hasta la aldea de Pena.

Las jóvenes aprendían a hacer este trabajo de pequeñas y se dedicaban a él en los descansos de otras tareas y por la noche, produciendo todo el año. Aprendían unas de otras, por curiosidad y placer, pero también por obligación. Etelvina Cardoso recuerda su propio caso, afirmando que “cuando vivía en Salir, en casa de mi madre, solo quería hacer eso. No me gustaba la escuela ni los otros trabajos en el campo y siempre que podía me dedicaba a las canastas”. En la misma línea, María José Sarmiento también explica que, antiguamente, el aprendizaje de este arte se iniciaba con la elaboración de bandejas, piezas más pequeñas y sencillas, para luego pasar a la fabricación de cestas.

Cuando tenían una cantidad considerable de piezas, podían ir a venderlas a los almacenes, de donde traían más hojas de palmera para trabajar y otros encargos, como cuenta Etelvina Cardoso, que solía ir al almacén de la carretera de Senhora da Saúde, en Loulé, que todavía existe. Sin embargo, en este circuito de producción también es relevante el papel de los intermediarios, que adquirían las piezas y las llevaban a los almacenes.

En este sentido, Maria Cremilde y Maria José Sarmiento señalan una casa cerca del puente de Salir, donde un intermediario “en este negocio de cestas” las compraba “para un señor de Loulé”, que las exportaba. Manuela Limas también recuerda los tiempos en que un comerciante de Pena pasaba por los pueblos comprando cestas que llevaba a los almacenes de Loulé para revenderlas. Estos recuerdos coinciden con los de Odete Rocha, referidos a finales de los años 60 y 70 en Boliqueime, cuando elaboraba estos productos y los vendía a un intermediario de Pena.

Sin embargo, a pesar de la importancia que adquirió en la comunidad, esta actividad apoyada en el comercio de almacenes entró en declive alrededor de los años 80, hecho que la mayoría de los entrevistados justifica con la desaparición de los intermediarios y de los principales comerciantes, hasta el punto de que las piezas no se vendían en los mercados locales. Por otro lado, la aparición de otras oportunidades para mejorar los ingresos y las condiciones de vida, como la emigración o los empleos vinculados al turismo, fue otra de las razones aducidas para esta realidad.

Sin embargo, en opinión de algunos profesionales, el arte tiene buenas condiciones para revitalizarse “si se le da buena publicidad y se le valora”. Para ello, es importante darlo a conocer, para que el público adquiera piezas por un valor adecuado al trabajo diferenciador. En este contexto, creen que también se renovaría el interés por la práctica y el aprendizaje del arte.

MATERIA PRIMA Y UTENSILIOS

Las principales materias primas utilizadas son la palma (*Chamaerops humilis*) y la caña (*Arundo donax*). En cuanto a la palma, casi todos los testimonios señalan el uso de la palma española que se vende en los almacenes, lo que se explica en parte porque es una actividad que estaba muy asociada a estos espacios comerciales, pero también porque se considera que es “un trabajo que queda bien con la palma blanca, que viene ya arreglada y lista para trabajar”, como dice Etelvina Cardoso. En la misma línea, Maria José Sarmento subraya que solo utiliza la palma del terreno en las cestas para el procesamiento de la algarroba, marcando así una diferencia de estatus e idoneidad entre las características del material y el fin al que se destina. En sentido contrario, solo Maria João Gomes se empeña en utilizar la palma del terreno en todas sus obras, como marca de identidad y valor. Cabe señalar que esta artesana es la más reciente practicante del arte, que aprendió de una artesana de Salir.

La caña, en cambio, ofrece más dificultades, hasta el punto de que no es posible comprarla preparada, lo que obliga a los practicantes a recogerla en las orillas del río e invertir tiempo y trabajo en su preparación, hecho que se considera una limitación adicional de esta actividad, como explica Odete Rocha: “hay que invertir en preparar la caña, ir a las orillas del río a recogerla, ripiarla, limpiarla, cortarla, hacer los agujeros para entrar con la hoja de palma y abotonarla”. Otro ejemplo que ilustra esta realidad es el caso de Etelvina Cardoso que, debido a su avanzada edad, ya depende de otros para obtener este material de trabajo, sin el cual no puede ejercer su actividad.

Además, en los arroyos hay que saber elegir cañas rectas, con un grado de madurez similar, para que tengan el mismo grosor y dureza y también para cosechar las cañas en el momento adecuado. Según María José Sarmento, la época más indicada para recogerlas es el cuarto menguante de enero, aunque reconoce que no siempre sigue la tradición. Como controla la población de cañas en sus tierras, sabe dónde recogerlas a lo largo del año, preferentemente durante la luna menguante y nunca en luna nueva.

Además, se utilizaba madera fina para construir la estructura de las cestas. Se combinaba con caña y podía utilizarse para hacer los fondos o parte de los laterales. Según los informes, a veces los comerciantes de palma también tenían este material para suministrar, aunque se podía pedir en las carpinterías.

Las herramientas utilizadas para este trabajo son relativamente sencillas, y consisten esencialmente en objetos afilados como cuchillos, navajas y tijeras, y el cuchillo se utiliza también para limpiar y preparar las cañas.

María José Sarmento también destaca la importancia del “espeque”, una herramienta hecha de caña partida, que ella misma fabrica cuando la caña está todavía verde “para que sea fácil cortarla a medida, sin que se agriete ni pierda resistencia”. Esta herramienta se utiliza para organizar mejor los fondos de la caña, ya que marca los espacios con las medidas correctas y no deja que las cañas que se trabajan se deslicen o tengan medidas diferentes en la pieza. Hay dos “espeques” diferentes, uno con dos patas (la caña está rajada y quedan dos tiras por debajo del nudo), que se utiliza para los fondos; el otro con una sola pata (la caña está rajada y queda una sola tira por debajo del nudo), que tiene la misma función, pero se utiliza para levantar las paredes de la pieza, ya que, debido a la posición en la que se va a colocar, se necesita un espacio libre.

El cordel hecho con el hilo de palma también se considera un utensilio para la confección de estos objetos.

TÉCNICAS Y OBJETOS

Antes de hacer las piezas, hay que preparar el material. Según los practicantes, las cañas deben utilizarse secas, pero hay que dejarlas en remojo durante unas horas para que se vuelvan maleables y menos quebradizas, porque no es conveniente trabajar con las verdes que se arrugan al secarse, haciendo que las piezas sean endebles. Las hojas de palma también deben empaparse por las mismas razones de maleabilidad.

Una pieza se empieza a construir siempre por la parte inferior, disponiendo horizontalmente las cañas rajadas (cortadas en las medidas adecuadas, cuidando que los nudos no se queden en las esquinas), que se envuelven y conectan mediante puntas hechas con la hoja

de palma. Una vez terminado el fondo, las cañas se colocan en una posición más vertical para elevar las paredes y dar altura a la cesta. Para terminar, se da el último toque con otra puntada y se utiliza un barquillo, envuelto con la hoja de la palma, para reforzar y cubrir los bordes de los bastones.

Si se utiliza la madera para los fondos o los laterales, hay que perforarla para pasar el ojal de palma, es decir, para rellenar estas pequeñas cavidades con puntos de palma. Luego, el resto de la hoja se une a la caña que atraviesa la madera, como explica Odete Rocha.

En cuanto a las técnicas utilizadas, María José Sarmento destaca la “Puntada simple”, que requiere que la palma de la mano pase una sola vez para ser terminada, la “Puntada pegada”, en la que la palma pasa dos veces, la “Puntada de bota”, cuyo aspecto sugiere una bota de pie, la “Puntada doblada”, que consiste en hacer un dobladillo para terminar, y la “Virola”, que se hace con un dobladillo mientras se gira.

Aunque el trabajo parece complejo, que recuerda al bordado, la artesana lo considera relativamente sencillo, aunque subraya la necesidad de utilizar el pincho para que las puntadas salgan correctamente y obtener un buen resultado. En cuanto a la decoración, explica que se puede hacer con los restos de las tiras de palma o con el cordel para hacer botones redondos o cuadrados, lazos u otros accesorios, porque “en el trabajo de la palma no se desperdicia nada, si la persona tiene la habilidad y el gusto”.

Los principales objetos fabricados con este arte son las cestas, pero es posible realizar una gama más amplia de piezas utilitarias y decorativas. María José Sarmento recuerda haber hecho hace años frutereros, jarrones y “unos botelleros, que eran como una especie de cestas para poner las botellas, con las formas adecuadas”.

Hoy solo hace bandejas y cestas, pero dice que antiguamente hacía una mayor variedad de estos trabajos, que tenían diferentes tamaños y formas, incluso algunas cestas con tapa.

A menudo las piezas ya estaban preparadas según los pedidos y había medidas específicas que los compradores solicitaban. Algunos testimonios mencionan, por ejemplo, el fondo de 23x10 cm, o cestas con una altura de 50 cm. Por otro lado, también hay referencias a modelos y dibujos que ya eran suministrados por los almacenes para que los cesteros los siguieran, lo que sin duda también contribuyó a fomentar la creatividad de cada uno.

CESTARIA EM CANA

CESTERÍA DE CAÑA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Alcoutim, Castro Marim, Faro, Loulé, Vila Real de Santo António
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Ana Maria Domingues Fernandes, António Francisco Ramos, Diamantino Serafim Romeirinha, Domingos Romeira Vaz, Florinda Custódio, José de Melo Dias Domingos, José Rodrigues Amendoeira, José Valente, Maria Isabel Vaz Noy, Martinho Jacinto dos Santos Fernandes
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	5
Não profissionais No profesionales	4
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	67
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	6
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE

O Algarve é um território cruzado por muitas linhas de água onde crescem abundantes canaviais, razão que terá levado ao desenvolvimento de uma forte tradição da cestaria em cana, uma arte praticada sobretudo pelos homens que a aprendiam desde tenra idade. Relatos do séc. XVI referem também a utilização deste recurso natural na construção de sebes e estacas para videiras, ou campos para apanhar figos, revelando a importância desta matéria-prima na região.

Os cestos entretecidos em cana serviram, ao longo do tempo, diferentes propósitos do quotidiano das comunidades algarvias, sendo utilizados também como contentores para exportação de produtos. Já nos anos cinquenta do séc. XX, Diamantino Romeirinha testemunha que teria uns 15 anos quando começou a ganhar algum dinheiro com a produção dos chamados “cestos de tabela”, que levavam as laranjas do Algarve para Lisboa e eram elaborados com uma medida específica para suportar cerca de trinta quilos, apresentando uma asa redonda e uma tampa que era cosida com agrafos, impedindo que a fruta saísse. Domingos Vaz, natural de Odeleite, terra que os cesteiros designam como a “capital” da cestaria em cana, acrescenta que além da produção de cestos e canastras para esses fins, “com o aparecimento do turismo mais intensivo no Algarve na década de 60-70 começou-se a fazer peças mais pequenas para vender aos turistas”. Esta situação terá coincido com a altura em que a cestaria em cana caiu em declínio, devido ao uso generalizado do plástico que veio a substituir este material.

PROCESSO DE TRABALHO E APRENDIZAGEM

Fazer um cesto requer uma área livre com uma dimensão de, pelo menos, dois metros para que as canas possam estar estendidas e talvez por essa razão este trabalho fosse normalmente feito junto aos canaviais ou no campo, debaixo de árvores, assim que a cana era colhida.

A cestaria em cana é um trabalho complexo e demorado que passa pela execução de diversas fases, sendo a primeira a apanha das canas nos barrancos ou junto de ribeiras. A colheita pode ser efetuada em qualquer altura do ano, mas alguns cesteiros dizem que a mais apropriada é nas estações de outono e inverno. António Ramos, um experiente cesteiro de Alcaria Queimada, considera que a cana deve ser trabalhada de junho a setembro pois “obedece melhor” no tempo quente... parte-se menos”, e prefere colhê-la quando se encontra “amarela do sol” e durante a fase minguante da lua. Mas cada cesteiro tem as suas preferências, não só quanto à época ideal da colheita, mas também em relação à dimensão, coloração e exposição da cana à luz solar, dependendo também dos trabalhos a executar. Para fazer uma canastra, Domingos Vaz, por exemplo, gosta de colher a cana nos canaviais virados a sul, onde incide mais sol, pois diz que “fica mais rija”.

Depois de colhida, a cana é cortada com um serrote sendo habitualmente colocada dentro de um balde com água para preservar a humidade. Logo que se inicia a confeção do cesto, pelam-se as canas com uma foice para retirar os nós e as folhas, racham-se uma a uma com uma faca, canivete ou “foiçã” (faca feita a partir de uma foice velha), atravessando os “nós falsos” na longitudinal no meio da cana com cuidado para não partir. Estas metades de cana são de seguida “ripadas” em seções mais estreitas e o seu interior é descarnado de maneira a manter o “vidrado” exterior, pois é este que confere a sua resistência. A quantidade e espessura das “ripas” depende da sua função no cesto e também do tipo de objeto a ser produzido. As ripas utilizadas na estrutura do fundo são designadas por “mestras” e para as produzir, a cana é rachada em oito seções ou mais, sempre em número par, enquanto que para “tecer” o fundo ou a “parede” é ripada mais finamente. Resumindo, há ripas específicas para as “mestras”, “parede”, “torcido do fundo”, “pente” (meio do cesto), debrum, entre outros.

Algumas vezes o cesto apresenta uma “rodilha” para que possa assentar direito numa superfície, a qual é executada com quatro ripas após o fundo do cesto estar concluído. A transição do fundo para a parede, inicia-se com três ripas, dando três voltas intercaladas, por cima e por baixo das “mestras”, continuando depois com duas ou três ripas, consoante o tipo de cesto em produção. Há quem una as “mestras” em cima, formando uma espécie de balão, de maneira a poder trabalhar a “parede” já com o cesto ao colo. Continua-se a acrescentar e a passar ripas, entrelaçando-se a parede até chegar à altura desejada. Quando se termina a parede, fazem-se os “gatos” ou anéis, dividindo as extremidades das mestras ao meio e inserindo-as na parede de modo a fechá-la e impedir que se desmanche. É nestes anéis que se começa depois a entrelaçar as ripas do debrum, o qual reforça e finaliza o cesto. Se houver necessidade de integrar uma tampa, a mesma é executada seguindo o mesmo processo de elaboração de um fundo do cesto, sendo concluída com um debrum. Para o opcional “pé” do cesto é necessário entrelaçar uma segunda parede, incorporada na base do mesmo, que termina também com um debrum.

Para trabalhar, um cesteiro precisa de poucas ferramentas ou equipamentos. Basta uma cadeira baixa (é habitual o uso da tradicional “cadeira de tabua”), uma foice para o corte e pelagem da cana e um canivete ou faca mais afiada para ripar. Como a operação de descarnar a cana se faz com o apoio da perna dobrada, é costume colocar-se uma lona grossa presa na zona do joelho, o que confere proteção e ajuda no movimento de deslizar. Há também quem recorra a espetos de ferro ou de madeira para ajustar os anéis.

A aprendizagem deste ofício fazia-se tradicionalmente através da observação direta e não havia quaisquer mestres para ensinar. Domingos Vaz explica que “tal como outras atividades do meio rural, as pessoas aprendiam sem se aperceber, de forma gradual e natural

(...) os rapazes começavam por fazer cestos em junco ou junça para não usarem o canivete, iam experimentando, viam os mais velhos, e assim iam desenvolvendo a aprendizagem”.

Requer muito tempo e persistência até que um cesteiro desenvolva mãos suficientemente sensíveis, mas também calejadas, para dominar a preparação do material, que é a fase mais complicada de todo o processo, e, assim, poder executar um cesto com relativa rapidez. Um cesteiro experiente demora entre cinco a sete horas para fazer um cesto médio com tampa (o qual é normalmente vendido a 20 ou 30 euros) enquanto que um jovem cesteiro com dois anos de experiência precisa de mais do dobro desse tempo. Quase todos os cesteiros entrevistados afirmam que não é possível sobreviver deste ofício, pois consideram que o preço a que vendem um cesto não representa o tempo que a peça demora a fazer e que as pessoas ainda não estão dispostas a atribuir o devido o valor a este trabalho.

Martinho Fernandes partilha a sua experiência como jovem artesão. Depois de frequentar um curso promovido pelo Projeto TASA em 2018, tem-se dedicado a esta atividade mais regularmente desde meados de 2019: “ainda estou a aprender e a melhorar, a compreender o estado da cana, de humidade, de maturação. A cana verde de mais ou madura de mais pode prejudicar o trabalho. É complexo saber quais são as canas melhores, o tamanho, idade (...) a parte da preparação do material é a mais complexa e a que exige mais paciência, mas se não se preparar em condições o trabalho fica mal feito”. Considera que para aprender os fundamentos da atividade são necessários vários meses, desde que haja apoio na preparação do material pois “pode-se perder horas a preparar ripas que se partem em minutos”, e depois é uma questão de prática e aperfeiçoamento.

MATÉRIA-PRIMA E OBJETOS

A matéria-prima utilizada na cestaria é a “cana comum” (*Arundo dunax*) que vive em zonas próximas de água, como ribeiras, charcos, rios, distribuindo-se em Portugal sobretudo no Algarve e litoral centro, mas sendo possível encontrá-la em diversas partes do planeta. Trata-se de uma espécie exótica, introduzida há muito tempo em Portugal, que se comporta como invasora, propagando-se pelas raízes ou rizomas e alastrando-se rapidamente, o que provoca mudanças nos sistemas naturais. É principalmente preocupante porque causa dificuldades no escoamento da água, aumentando o risco de cheias, daí a necessidade de controlar o seu crescimento, nomeadamente através da utilização massiva deste material, situação que ocorria ainda recentemente.

Entre os cestos tradicionais produzidos encontram-se as canastras (“canestras”) com duas asas que serviam diversos usos decorrentes da atividade agrícola, e também o acondicionamento e transporte do pescado ao longo da costa algarvia, assim como a atividade

da indústria conserveira, designadamente nas zonas de Olhão e Portimão, conforme comprovam algumas imagens da época. Há referências em documentos antigos, um pouco por todo o Algarve, da utilização de cestos de asa redonda, mais pequenos que as canastras, na apanha de figos frescos, colocando folhas de figueira por baixo, revelando-se adequados para conservar esta fruta, já que favorecem a circulação do ar. No nordeste algarvio descrevem-se as “condessas” como um tipo de cesto grande e alto com uma tampa de encaixe, que servia para guardar o pão que se cozia para a semana. No Baixo Guadiana, mencionava-se ainda a elaboração de “covos” em cana, um cesto com as pontas da cana viradas para dentro que servia de armadilha, fazendo com que o peixe entrasse, quando descia o rio depois da desova, e já não conseguisse voltar a sair. Há relatos neste território dos rapazes oferecerem às raparigas “cestos para as rendas” elaborados com especial minúcia e cuidados. Já mais tarde, com a maior afluência turística começaram a ser produzidas as “banestras”, um cesto de pequena dimensão que levava no interior as “galinhas de figo e amêndoa” ou onde se colocavam as amêndoas e os figos secos. Este tipo de cesto, talvez por ser de dimensão reduzida, era também produzido por mulheres que nas artes da cestaria se dedicavam sobretudo à designada “cestaria fina”, que incluía também a produção de miniaturas. Atualmente, a cestaria em cana não varia muito dos modelos tradicionais, ainda que as dimensões, tipos e características tenham sido adaptados às necessidades atuais do ambiente doméstico.

1. Canas dentro de um recipiente com água para conservar a humidade.
2. Pelar a cana com uma foice.
3. Início de um "fundo" de cesto.
4. Tecer as "paredes" do cesto.
5. Várias peças de cestaria em cana elaboradas por António Ramos.



1



2



3



4



5

1. Cañas en un recipiente con agua para conservar la humedad.
2. Pelar la caña con una hoz.
3. Inicio del "fondo" de la cesta.
4. Tejer las "paredes" de la cesta.
5. Varias cestas de caña hechas por António Ramos.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE

El Algarve es un territorio en el que abundan los cauces de agua y en el que crecen los cañaverales, motivo por el que se desarrolló una sólida tradición de cestería de caña, un arte que practicaban principalmente los hombres, que lo aprendían desde una edad temprana. Existen registros del siglo XVI que también mencionan el uso de este recurso natural en la construcción de setos y estacas para las vides, o cañas para recoger higos, lo que demuestra la importancia de esta materia prima en la región.

Las cestas de caña trenzadas tuvieron, a lo largo del tiempo, diferentes funciones en la vida diaria de las comunidades del Algarve, pues también se utilizaban como contenedores para la exportación de productos. Ya en la década de 1950, Diamantino Romeirinha relata que tenía unos 15 años cuando empezó a ganar algo de dinero con la producción de las llamadas “cestas de mesa”, que transportaban naranjas desde el Algarve hasta Lisboa y que se fabricaban con una medida específica para soportar unos treinta kilos, con un asa redonda y una tapa que se cosía con grapas, para evitar que la fruta se cayera. Domingos Vaz, natural de Odeleite, la tierra a la que los cesteros llaman la “capital” de la cestería de caña, señala que además de la producción de cestas y canastos para estos fines, “con la aparición de un turismo más acentuado en el Algarve en los años 60 y 70, se empezaron a hacer piezas más pequeñas para vender a los turistas”. Esto habría coincidido con la época en que la cestería de caña entró en declive, debido al uso generalizado del plástico que sustituyó a este material.

PROCESO DE TRABAJO Y APRENDIZAJE

La elaboración de una cesta requiere un área de trabajo de al menos dos metros para extender las cañas y, quizás por ello, este trabajo se solía realizar cerca de los cañaverales o en el campo, debajo de los árboles, justo después de recoger la caña.

La cestería de caña es un trabajo complejo y lento que tiene varias fases, la primera fase es la recogida de las cañas en los barrancos o junto a los arroyos. La recolección puede hacerse en cualquier momento del año, pero algunos cesteros dicen que lo más apropiado es hacerlo durante las estaciones de otoño e invierno. António Ramos, un experimentado cestero de Alcaria Queimada, cree que la caña debe trabajarse de junio a septiembre, ya que se comporta mejor con el calor, pues se rompe menos, y prefiere recogerla cuando está “amarilla por el sol” y durante la fase menguante de la luna. Sin embargo, cada cestero tiene sus propias preferencias, no solo en cuanto a la época ideal para la recolección, sino también en cuanto al tamaño, la coloración y la exposición de la caña a la luz solar, dependiendo también del trabajo que se vaya a realizar. Para hacer un canasto, a Domingos Vaz,

por ejemplo, le gusta cosechar la caña en los cañaverales orientados al sur, donde hay más sol, porque dice que “es más robusta”.

Tras la recolección, la caña se corta con una sierra y suele colocarse en un cubo con agua para conservar la humedad. En cuanto se empieza a hacer la cesta, se pelan las cañas con una hoz para quitarles los nudos y las hojas, se parten una a una con un cuchillo, navaja u hoz, cruzando los “falsos nudos” longitudinalmente en el centro de la caña, con cuidado de no romperlos. A continuación, estas mitades de caña se “laminan” en tramos más estrechos y se les quita el interior para conservar el “revestimiento” exterior, que es lo que les da su resistencia. La cantidad y el grosor de las “láminas” dependen de su función en la cesta y también del tipo de objeto que se vaya a fabricar. Las láminas utilizadas en la estructura del fondo se denominan “maestras” y para producirlas, la caña se divide en ocho secciones o más, siempre en número par, mientras que para “tejer” el fondo o “pared” se laminan de forma más fina. En resumen, hay láminas específicas para las “maestras”, la “pared”, el “giro del fondo”, el “peine” (centro de la cesta), el ribete, entre otras partes.

A veces, la cesta tiene una “rueda” para que pueda apoyarse en una superficie, que se hace con cuatro láminas cuando se termina el fondo de la cesta. El paso del fondo a la pared comienza con tres láminas, dando tres vueltas intercaladas, por encima y por debajo de las “maestras”, y continuando después con dos o tres láminas, según el tipo de cesta que se produzca. Algunas personas unen las “maestras” en la parte superior, formando una especie de globo para poder trabajar en la “pared” con la cesta ya en su regazo. A continuación, se siguen añadiendo y pasando láminas, y se entrelaza la pared hasta alcanzar la altura deseada. Una vez terminada la pared, se hacen los “gatos” o anillos dividiendo los extremos de las maestras por la mitad e introduciéndolos en la pared para cerrarla y evitar que se deshaga. En estos anillos se tejen luego las láminas del ribete, reforzando y dando la cesta por finalizada. Si hace falta incluir una tapa, se hace de la misma manera que el fondo de la cesta, y se remata con un dobladillo. Para el “pie” opcional de la cesta, es necesario entrelazar una segunda pared, incorporada a la base de la cesta, que también termina con un dobladillo.

Un cesterero necesita pocas herramientas o equipo para trabajar. Todo lo que se necesita es una silla baja (es habitual utilizar la tradicional “silla de enea”), una hoz para cortar y desollar la caña y una navaja o cuchillo más afilado para hacer láminas. Dado que la operación de pelar la caña se realiza con el apoyo de la pierna flexionada, se suele colocar una tela gruesa sobre la zona de las rodillas, que proporciona protección y facilita el movimiento de deslizamiento. Algunas personas también utilizan pinchos de hierro o de madera para ajustar los anillos.

Tradicionalmente, el aprendizaje de este oficio se hacía mediante la observación directa y no había maestros que lo enseñaran. Domingos Vaz explica que “al igual que otras actividades rurales, la gente aprendía sin darse cuenta, de forma gradual y natural (...) los jóvenes empezaban haciendo cestas de cañas o juncos para no usar la navaja, iban probando, observando a los mayores, y así desarrollaban su aprendizaje”.

Se requiere mucho tiempo y constancia hasta que el cesterero desarrolle unas manos lo suficientemente delicadas, pero también callosas, para dominar la preparación del material, que es la fase más complicada de todo el proceso, y así poder elaborar una cesta con relativa rapidez. Un cesterero experimentado tarda entre cinco y siete horas en hacer una cesta media con tapa (que normalmente se vende por 20 o 30 euros) mientras que un joven cesterero con dos años de experiencia tarda más del doble. Casi todos los cestereros entrevistados afirman que no es posible subsistir con este oficio, ya que consideran que el precio al que se vende una cesta no representa el tiempo que se tarda en hacerla y, además, la gente tampoco le atribuye el valor que merece este trabajo.

Martinho Fernandes comparte su experiencia como joven artesano. Tras asistir a un curso impulsado por el Proyecto TASA en 2018, se dedica a esta actividad con mayor regularidad desde mediados de 2019: “sigo aprendiendo y mejorando, entendiendo el estado de la caña, de la humedad, de la madurez. Una caña demasiado madura o poco madura puede dificultar el trabajo. Es complejo saber cuáles son las mejores cañas, el tamaño, la edad (...) la preparación del material es lo más complejo y lo que requiere más paciencia, pero si no se prepara bien el trabajo, el resultado será negativo”. Considera que se necesitan varios meses para aprender lo básico de la actividad, siempre y cuando haya apoyo en la preparación del material porque “se pueden perder horas preparando listones que se rompen en minutos”, y luego es cuestión de practicar y mejorar.

MATERIA PRIMA Y OBJETOS

La materia prima utilizada en la cestería es la “caña común” (*Arundo donax*) que se encuentra en zonas cercanas al agua, como arroyos, estanques, ríos, y se distribuye en Portugal principalmente en el Algarve y la costa central, pero se puede encontrar en varias partes del mundo. Se trata de una especie exótica, que se introdujo hace mucho tiempo en Portugal, y que actúa como una especie invasora, extendiéndose a través de raíces o rizomas y propagándose rápidamente, lo que provoca cambios en los sistemas naturales. Es preocupante sobre todo porque provoca dificultades en la escorrentía del agua, aumentando el riesgo de inundaciones, de ahí la necesidad de controlar su crecimiento, concretamente mediante el uso masivo de este material, situación que se daba hasta hace poco.

Entre los cestos tradicionales están los canastos con dos asas que se utilizaban para diversos fines derivados de la actividad agrícola, y también para el envasado y transporte de pescado en la costa del Algarve, así como para la industria conservera, concretamente en las zonas de Olhão y Portimão, como se puede ver en algunas imágenes de la época. Existen referencias en documentos antiguos, en todo el Algarve, sobre el uso de cestas de forma circular, más pequeñas que los canastos, para la recogida de higos frescos, con hojas de higuera debajo, lo que resulta adecuado para la conservación de esta fruta, ya que favorecen la circulación del aire. En el noreste del Algarve, las “condesas” se describen como un tipo de cesta grande y alta con una tapa que encaja, la cual se utilizaba para guardar el pan que se horneaba para la semana. En el Bajo Guadiana también se menciona la fabricación de “jaulas” de caña, un cesto con los extremos de la caña vueltos hacia dentro que servía de trampa, haciendo que los peces entraran cuando bajaban por el río tras desovar y no pudieran volver a salir. Existen relatos en esta zona sobre chicos que regalan a las chicas “cestas de encaje” hechas con especial cuidado y esmero. Posteriormente, debido a una mayor afluencia de turistas, se empezaron a fabricar las “banestras”, una pequeña cesta con “pollitos de higo y almendra” en su interior. También se colocaban almendras e higos secos. Este tipo de cestas, quizás por su pequeño tamaño, también las fabricaban mujeres que se dedicaban principalmente a las artes de la cestería, que también incluían la elaboración de miniaturas. En la actualidad, la cestería de caña no varía mucho de los modelos tradicionales, aunque las dimensiones, tipos y características se han adaptado a las distintas necesidades del entorno doméstico actual.

CORREARIA

GUARNICIONERÍA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Monchique, Olhão, Silves
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Fernando Gonçalves, Sérgio Caetano Fernandes
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	João M. Furtado
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	2
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	49
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 1 Previstas/Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Constrangimentos na passagem de saber Limitaciones en la transferencia de conocimientos

ENQUADRAMENTO, DESCRIÇÃO DA ARTE E OBJETOS

A correaria é um ofício especializado na confecção artesanal de correias, arreios e outros acessórios em pele utilizados tradicionalmente no gado e ligados aos carros de tração animal. Por essa razão, esta profissão surge em complementaridade com a do abegão (o construtor deste tipo de carros) e do albardeiro (que confeccionava as albardas e outros aparelhos análogos), revelando-se de grande importância para o modo de vida rural predominante ao longo de séculos na região.

Até há poucas décadas atrás existiam várias oficinas e lojas de correaria nos principais núcleos urbanos do Algarve, que produziam e vendiam estes apetrechos, utilizando técnicas antigas, herdadas ao longo de gerações. A profissão de correeiro consta desde logo na lista dos mestres medievais e era muito valorizada socialmente, o que se pode atestar pelos topónimos de algumas ruas de vilas e de cidades, tais como “Rua dos Correeiros”.

Os correeiros marcavam também uma forte presença nos lugares onde existiam cavalos, como por exemplo as Praças de Armas e contingentes militares. É, aliás, a nobre arte da equitação que contribui em grande medida para a preservação, ainda que em curva acentuadamente descendente, de alguns destes profissionais pelo país, que se especializaram na confecção de material para esta atividade, o que exige uma adaptação do formato das peças tradicionais a outras mais adequadas ao propósito.

De entre as peças tradicionais manufaturadas pelo correeiro encontram-se vários tipos de correias e arreios usadas na atrelagem dos animais. A barrigueira é uma cilha de couro que cruza o peito do animal, prendendo-se aos canzís da canga da carroça ou à sela do cavalo, e que no Algarve também podia ser feita em corda de fibra de pita. O cabresto, cabeçada ou focinheira, é um arreio que tem uma extremidade armada especialmente para se firmar na cabeça do animal e que serve para amarrá-lo ou dirigi-lo. Algumas destas cabeçadas vinham equipadas com antolhos para os animais não ficarem tontos e por vezes eram decoradas com lãs coloridas, bordados e outros enfeites. A arreata, produzida em corda ou tira de couro, designa a rédea que é presa por argolas ao cabresto e segurada nas mãos para conduzir o animal ou o prender. Para além destes, o correeiro faz ainda a sela dos cavalos, que é o assento acolchoado colocado no dorso de um animal, próprio para a pessoa se sentar.

Para fazer uma correia ou arreio é preciso passar por diversas fases, desde o desenho e cálculos da peça, ao corte e talhe por medida, à cosedura e depois os acabamentos, que podem levar aplicações de ferragens. Uma cabeçada feita pela mão de Sérgio Caetano Fernandes, por exemplo, demora meio-dia de trabalho e era vendida a 60 euros na sua loja em Moncarapacho. Este mestre correeiro desenvolveu a atividade profissionalmente durante largos anos, mas agora só a realiza nos tempos livres para responder a encomendas de

peças novas e consertos. Trabalhava em conjunto com o pai, albardeiro, testemunhando deste modo a cumplicidade entre os dois ofícios. Quando trabalhava a tempo inteiro como correeiro, Sérgio Caetano confeccionava material de equitação como correias, cabrestos, selas, arreatas, cilhas, mas também trelas para os cães, açaimes e coleiras para o gado miúdo (ovelhas, cabras). Recorda-se que antigamente os correeiros também faziam as lancheiras para levar para o trabalho, de couro forte e resistente. Sempre elaborou todas as peças manualmente, usando muito poucas máquinas e foi com o pai que aprendeu as habilidades de coser com duas agulhas e dar os pontos certos para tornar os trabalhos resistentes. Era nas feiras que angariava parte da sua clientela, apesar de haver cada vez menos, e a pandemia, em 2020, foi a derradeira prova que o obrigou a fechar portas.

Alguns artesãos de outras artes do couro também confeccionam ou arranjam algumas peças de correaria. É o caso de Fernando Gonçalves que trabalha o couro há 10 anos mas reconhece ainda necessitar de aprofundar conhecimentos, o que é difícil conseguir em Portugal, segundo a sua experiência. Este artesão do couro e sapateiro dá resposta a encomendas para executar cilhas, correias grossas de selas, um tipo de freio para colocar na boca do cavalo designado bridão, cabrestos por medida e polainas em couro.

Ainda que historicamente a atividade de correeiro estivesse naturalmente interligada com a indústria dos curtumes, localizada nas zonas do Algarve onde se criava mais gado e havia água das nascentes em abundância, já há muito que estes artesãos se abastecem de matéria-prima fora da região por falta de oferta a nível local. Por isso, fazem deslocações regulares às fábricas de curtumes de Alcanena para adquirir essencialmente pele de vaca curtida, assim como para se abastecer noutros mercados das diversas ferragens (argolas, fivelas, parafusos), linha de nylon e outros materiais.

Com o número cada vez mais reduzido de artesãos, a continuidade desta atividade, que constitui um dos mais importantes testemunhos dos tempos áureos das mestrias manuais, encontra-se agora criticamente ameaçada na região algarvia.



1. Cabresto ou cabeçada (Museu do Traje de São Brás de Alportel)
2. Pormenor de antolhos num cabresto (Museu do Traje de São Brás de Alportel)
3. As arreatas prendiam-se ao cabresto por argolas de ferro (Museu do Traje de São Brás de Alportel)
4. Diversos tipos de correias (Museu do Traje de São Brás de Alportel)



3

1. Cabresto o cabezada (Museo de Traje de São Brás de Alportel)
2. Detalle de anteojeras en un cabresto (Museo de Traje de São Brás de Alportel)
3. Las reatas se agarraban al cabresto por anillas de hierro (Museo de Traje de São Brás de Alportel)
4. Diversos tipos de correias (Museo de Traje de São Brás de Alportel)



4

MARCO, DESCRIPCIÓN DEL ARTE Y OBJETOS

La guarnicionería es un oficio especializado en la fabricación artesanal de correas, arneses y otros accesorios de cuero utilizados tradicionalmente para el ganado y vinculados a los carros de tracción animal. Por ello, esta profesión parece complementar la del aperador (constructor de este tipo de carros) y la del albardero (que fabricaba sillas de montar y otros equipamientos similares), revelándose de gran importancia para el modo de vida rural imperante durante siglos en la región.

Hasta hace unas décadas existían varios talleres y guarnicionerías en los principales centros urbanos del Algarve, que producían y vendían estas herramientas, utilizando técnicas antiguas, heredadas a lo largo de generaciones. El oficio de guarnicionero figura ya en la lista de artesanos medievales y era socialmente muy valorado, lo que se aprecia en los nombres de algunas calles de pueblos y ciudades, como la “Rua dos Correeiros” (Calle de los Guarnicioneros en Lisboa).

Los guarnicioneros también tenían una fuerte presencia en los lugares donde había caballos, como las plazas de armas y los contingentes militares. Es, de hecho, el noble arte de la equitación el que contribuye en gran medida a la preservación, aunque sea en curva descendente, de algunos de estos profesionales en todo el país, que se especializaron en la confección de material para esta actividad, que requiere una adaptación del formato de las piezas tradicionales a otras más adecuadas al propósito.

Entre las piezas tradicionales fabricadas por el guarnicionero se encuentran varios tipos de correas y arneses utilizados para enganchar a los animales. La correa del vientre es una cincha de cuero que cruza el pecho del animal y se sujeta a los yugos del carro o a la silla del caballo, que en el Algarve también podía ser de cuerda de fibra de pita. El cabestro, la brida o el bozal es un arnés que tiene un extremo especialmente diseñado para sujetarse a la cabeza del animal y que sirve para atarlo o conducirlo. Algunas de estas bridas venían equipadas con anteojeras para que los animales no se marearan y a veces estaban decoradas con lana de colores, bordados y otros adornos. La brida, hecha de cuerda o correa de cuero, son las riendas que se sujetan mediante anillas al cabestro y se sostienen en las manos para conducir o sujetar al animal. Además de estas, el guarnicionero también fabrica la silla de montar, que es el asiento acolchado que se coloca en el lomo de un animal, apto para que se siente una persona.

Para fabricar una correa o un arnés, es necesario pasar por varias etapas, desde el diseño y los cálculos de la pieza, hasta el corte y la confección, la costura y luego el acabado, que puede incluir la aplicación de herrajes. Una brida hecha por la mano de Sérgio Caetano Fernandes, por ejemplo, lleva medio día de trabajo y se vende por 60 euros en su tienda de Moncarapacho. Este maestro de la guarnicionería trabajó profesionalmente

durante muchos años, pero ahora solo lo hace en su tiempo libre para responder a los pedidos de piezas nuevas y reparaciones. Trabajaba junto a su padre, albardero, lo que atestigua la complicidad entre ambos oficios. Cuando trabajaba a tiempo completo como guarnicionero, Sérgio Caetano fabricaba material de equitación, como arneses, cabestros, sillas de montar, tiros, pero también correas para perros, bozales y collares para el ganado menor (ovejas, cabras). Recuerda que antiguamente los pastores también hacían fiambreras para llevar al trabajo, de cuero fuerte y resistente. Siempre hizo todas las piezas a mano, utilizando muy pocas máquinas, y fue con su padre con quien aprendió la destreza de coser con dos agujas y dar las puntadas adecuadas para que el trabajo fuera resistente. Fue en las ferias donde consiguió parte de su clientela, aunque cada vez eran menos, y la pandemia, en 2020, fue la prueba definitiva que le obligó a cerrar sus puertas.

Algunos artesanos de otras artes del cuero también realizan o arreglan algunas piezas de guarnicionería. Es el caso de Fernando Gonçalves, que lleva 10 años trabajando con el cuero, pero reconoce que aún debe profundizar en sus conocimientos, algo difícil de conseguir en Portugal, según su experiencia. Este artesano del cuero y zapatero responde a los encargos de hacer cinchas, correas gruesas para las sillas de montar, un tipo de brida para poner en la boca del caballo llamada bridón, cabestros a medida y polainas de cuero.

Aunque, históricamente, la actividad del guarnicionero estaba naturalmente ligada a la industria del curtido, localizada en las zonas del Algarve donde se criaba el ganado y abundaba el agua de los manantiales, estos artesanos se abastecen desde hace tiempo de materias primas de fuera de la región debido a la falta de oferta local. Por este motivo, realizan viajes regulares a las curtidurías de Alcanena para comprar principalmente cuero de vaca curtido, así como a otros mercados para abastecerse de diversos artículos de ferretería (anillas, hebillas, tornillos), hilo de nylon y otros materiales.

Con el número cada vez menor de artesanos, la continuidad de esta actividad, que es uno de los testimonios más importantes de la Edad de Oro de la artesanía manual, está ahora en peligro crítico en la región del Algarve.

CORTIÇA TALHADA

CORCHO TALLADO

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Alcoutim, Loulé, Portimão, São Brás de Alportel
Nome dos praticantes Nombre profesionales	António Luz, Aquilino Costa
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Anastácio Martins, António Martins, Carlos Mateus
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	59
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Constragimentos na passagem de saber; Envelhecimento do ofício/ força de trabalho; Pouco interesse do mercado Limitaciones en la transferencia de conocimientos; Envejecimiento del oficio/ fuerza de trabajo; Poco interés del mercado

ENQUADRAMENTO, MATÉRIA-PRIMA E DESCRIÇÃO DA ARTE

A abundância do sobreiro (*Quercus suber*) no sudoeste peninsular fez com que a utilização da cortiça para os mais variados fins tenha sido recorrente desde tempos remotos. Portugal detém cerca de um terço da área total de sobreiral a nível mundial e o negócio da extração e transformação da cortiça tem-se afirmado como um importante fator de desenvolvimento económico, nomeadamente no Algarve, garantindo o sustento de muitas famílias no último século e meio. Paralelamente à industrialização do sector, especialmente na área das rolhas e revestimentos, a produção manual de objetos utilitários neste material tem-se mantido até aos dias de hoje e é de assinalar que tanto esta atividade artesanal como o próprio processo de tiragem da cortiça se têm desenrolado de modo semelhante ao longo dos séculos.

Muitos dos artesãos que se dedicam a confeccionar objetos são também tiradores de cortiça, fator que acentua a proximidade entre ambas as atividades e facilita o acesso privilegiado à matéria-prima, assim como um bom conhecimento da sua qualidade, comportamento e do momento mais indicado para ser trabalhada.

Aquilino Costa, que trabalha como tirador de cortiça, explica que esta deve ser extraída no início do verão, nos meses de junho e julho, podendo-se prolongar a tiragem até aos primeiros dias de agosto nos anos mais chuvosos. Depois disso já está muito seca, deixando de apresentar qualidade para ser trabalhada. De acordo com os tiradores, a melhor altura para a cortiça ser extraída da árvore é em dias de calor, de preferência a seguir a noites de vento norte. Em contrapartida, explicam que a cortiça “não se dá com o vento de levante”, que a faz contrair e retira a humidade do interior. Por isso utilizam como indicador do término do período de tiragem da cortiça a temperatura da água do mar, e quando esta começa a ficar mais quente sabe-se que o “Levante” já começou a exercer a sua influência e está terminada a época de tiragem da cortiça.

Depois de extraídos do sobreiro, os blocos de cortiça são cuidadosamente empilhados no campo durante vinte e um dias para secarem e perderem a humidade. Após esse período a cortiça está em condições de ser pesada para ser vendida, sendo este também o intervalo que antecede a sua utilização na confeção de objetos.

Devido a esta estreita relação com a atividade da tiragem da cortiça, uma boa parte da matéria-prima que os artesãos usam para confeccionar objetos é obtida durante o descortçamento ou na sequência dele, junto de proprietários ou trabalhadores. Os artesãos contam que, por vezes, são os próprios proprietários a entregar-lhes a cortiça em bruto para ser convertida em peças solicitadas por eles, havendo aqui espaço de negociação sobre a utilização de mais material na produção de outras para o próprio artesão.

A seleção deste material, normalmente aproveitando restos com menor valor comercial, já é realizada em função do objeto que poderá vir a ser talhado, devido à forma natural que apresenta. Um princípio que se traduz numa economia de esforço e de tempo para talhar a peça, sendo possível avançar mais rapidamente para o aperfeiçoamento.

O talhe da cortiça tem uma forte componente artística, o que requer algum talento, nomeadamente no que diz respeito a objetos mais complexos. No entanto, especialmente no que se refere à confeção de cocharros, alguns praticantes foram aprendendo sozinhos ou observando os companheiros no campo. É este o caso de António Barranquinha e de Anastácio Martins que aprenderam a talhar estes objetos vendo, copiando e aperfeiçoando a técnica com a prática, ambos antigos tiradores de cortiça na serra do Caldeirão e com percursos idênticos no que respeita ao desenvolvimento desta atividade.

Já Carlos Mateus relata a aprendizagem das técnicas de esculpir a cortiça, crua e cozida, com um avô que se dedicava a esta atividade, embora como complemento de outro ofício, de modo a acrescentar rendimento ao orçamento familiar

OBJETOS E FERRAMENTAS

O recurso à cortiça para a confeção de objetos é uma prática antiga no território algarvio, quer pela facilidade de aquisição da matéria-prima nas zonas de sobreiros, quer pelas suas excelentes qualidades, o que permite, inclusive, ser utilizada em segurança com produtos alimentares.

Esta atividade artesanal não exige grande diversidade de ferramentas ou instrumentos sofisticados. Para desbastar a cortiça e atribuir-lhe a forma das peças a produzir, utilizam-se essencialmente utensílios de corte, como facas e canivetes, que podem ser de diferentes formatos e dimensões, de acordo com o trabalho a ser executado, assim como lixas com vários tipos de grão, conforme se pretenda um acabamento mais ou menos suave. Alguns dos testemunhos recolhidos referem mesmo a adaptação das facas utilizadas na tiragem de cortiça como único instrumento para realizar determinadas peças, deixando-as com um aspeto bastante natural e, por vezes, com casca. António Luz, por sua vez, utiliza cortiça natural e blocos de cortiça prensada na confeção das suas peças. Embora seja um artesão que introduz também uma componente mecanizada (recorrendo a maquinaria para cortar e lixar) em muito do trabalho que desenvolve, mantém ainda a componente de talhe manual para conferir as formas principais e para o aperfeiçoamento.

Ainda que hoje em dia sejam utilizados muitos materiais derivados e compostos, tradicionalmente a cortiça é talhada virgem e em cru, com o auxílio de uma navalha, ou cozida, de modo a ser mais facilmente moldada às formas pretendidas. Um dos mais icónicos

objetos em cortiça trabalhados desta maneira é o cocharro. Semelhante a uma grande colher, era habitual encontrá-lo junto a qualquer fonte para uso de quem passava e ainda hoje se veem no campo alguns equipamentos hidráulicos com um cocharro pendurado para usufruto dos caminhantes. As características de leveza, resistência e portabilidade também tornam o cocharro um objeto atrativo para ser transportado e utilizado individualmente. A verdade é que a maioria dos praticantes e detentores de saber identificados no âmbito deste estudo dedica-se sobretudo a esculpir cocharros, muitas vezes nas horas vagas da tiragem da cortiça.

Graças às suas características isolantes e térmicas, a cortiça foi especialmente importante na produção de outros objetos do repertório tradicional, como sejam os tarros, os barris e os cantis, e também para o revestimento de garrafas, pois permitia manter a qualidade e temperatura dos alimentos até à hora da refeição. Por isso mesmo, estas eram as soluções preferidas dos trabalhadores do campo ou das fábricas para acondicionar as merendas e a água.

Carlos Mateus explica que para esculpir peças com determinadas formas, como as de um tarro, por exemplo, a cortiça tem que ser cozida para ficar mais maleável e não partir durante o processo. Quando se dedicava a este trabalho costumava cozer a cortiça ao lume, em grandes latas de chapa, com água a ferver durante cerca de 30 minutos (o tempo depende da espessura e destino da cortiça). Posteriormente, moldava a cortiça ainda quente e húmida, amarrando-a com fios para lhe conferir a forma redonda, deixava arrefecer, secar e continuava o trabalho com um canivete ou uma faca.

Já num processo de inovação, Aquilino Costa tem desenvolvido algum mobiliário em cortiça, nomeadamente uma coleção de bancos talhados de modo rústico, por vezes deixando a casca, com um formato inspirado nos antigos cortiços das abelhas, aos quais apenas aplica um revestimento de verniz como acabamento estético e de preservação.

De assinalar que este material nobre tem vindo a ganhar algum espaço no campo da inovação do artesanato, embora nem sempre trabalhado de modo tradicional.

1. A tiragem da cortiça é uma atividade sazonal que se realiza do mesmo modo desde há, pelo menos 2 milénios, respeitando as características naturais da árvore e a nobreza do material.

2. Os artesãos utilizam a cortiça virgem, com casca, ou limpam-na para usar apenas o interior.

3. Pranchas de cortiça no Museu do Traje de São Brás de Alportel.

4. Cocharro com água na fonte do Vale de Horta, no Percurso das Fontes Boião-Azilheira.

5. O tarro é uma das peças tradicionais construídas em cortiça. Foi muito utilizado pelos trabalhadores rurais e fabris para transportar e conservar as refeições.



1. La saca del corcho es una actividad estacional que se realiza de la misma manera desde hace al menos dos mil años, respetando las características naturales del árbol y la nobleza del material.

2. Los artesanos utilizan corcho virgen, con corteza, o lo limpian para utilizar sólo el interior.

3. Tablas de corcho en el Museo de Traje de São Brás de Alportel.

4. Cucharro con agua en la fuente del Vale de Horta, en el sendero de Fontes Boião-Azilheira.

5. El tarro es un artículo tradicional hecho de corcho. Fue muy utilizado por los trabajadores rurales y de las fábricas para transportar y conservar las comidas.

MARCO, MATERIA PRIMA Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

La abundancia de alcornoque (*Quercus suber*) en el suroeste peninsular hace que la utilización de corcho para los fines más variados haya sido recurrente desde tiempos remotos.

Portugal posee cerca de un tercio del área total de alcornocales a nivel mundial y el negocio de la extracción y transformación del corcho se ha confirmado como un importante factor de desarrollo económico, concretamente en el Algarve, garantizando el sustento de muchas familias en el último siglo y medio. Paralelamente a la industrialización del sector, especialmente en el área de los tapones de corcho y revestimientos, la producción manual de objetos utilitarios de este material se ha mantenido hasta los últimos días de hoy y cabe destacar que tanto esta actividad artesanal como el propio proceso de la saca del corcho se ha desarrollado de forma parecida a lo largo de los siglos.

Muchos de los artesanos que se dedican a confeccionar objetos son también sacadores de corcho, factor que acentúa la proximidad entre ambas actividades y facilita el acceso privilegiado a la materia prima, así como el buen conocimiento de su calidad, comportamiento y del momento más indicado para trabajarla.

Aquilino Costa, que trabaja como sacador de corcho, explica que la saca debe realizarse a principio de verano, en los meses de junio y julio, aunque se puede prolongar hasta los primeros días de agosto en los años más lluviosos. Después de esa fecha ya está muy seca, y deja de tener calidad para trabajarla. Según los sacadores, el mejor momento para la saca del corcho es en días de calor, preferiblemente después de noches de viento norte. En contrapartida, explican que el corcho “no se da con viento de levante”, que lo hace contraerse y retira la humedad del interior. Por eso utilizan como indicador del fin del periodo de saca de corcho la temperatura del agua del mar, y cuando esta comienza a estar más alta se sabe que el levante ya comenzó a ejercer su influencia y finaliza la época de la saca del corcho.

Después de sacado del alcornoque, los paños de corcho son cuidadosamente apilados en el campo durante veintidós días para que se sequen y pierdan la humedad. Después de ese periodo el corcho está en condiciones de pesarse para su venta, siendo también este el intervalo que antecede a su utilización en la confección de objetos.

Debido a esta estrecha relación con la actividad de la saca del corcho, buena parte de la materia prima que los artesanos usan para confeccionar objetos se obtiene durante el descorche o después de este, entre los propietarios o trabajadores. Los artesanos cuentan que, a veces, son los propios propietarios los que les entregan el corcho en bruto para convertirlos en piezas solicitadas por ellos, dejando aquí margen de negociación sobre la utilización de más material en la producción de otras para el propio artesano.

La selección de este material, normalmente aprovechando restos con menor valor comercial, se realiza en función del objeto que se va a tallar, debido a la forma natural

que presenta. Un principio que se traduce en una economía de esfuerzo y de tiempo para tallar la pieza, siendo posible avanzar más rápidamente para su perfeccionamiento.

El tallado del corcho tiene una fuerte componente artística, que requiere algo de talento, concretamente en lo que respecta a objetos más complejos. Sin embargo, especialmente en lo que se refiere a la confección de cucharros, algunos practicantes aprendieron de forma autónoma u observando a compañeros en el campo. Este es el caso de António Barranquinha y de Anastácio Martins que aprendieron a tallar estos objetos viendo, copiando y perfeccionando la técnica con la práctica, ambos antiguos sacadores de corcho en la sierra de Caldeirão y con itinerarios idénticos en cuanto al desarrollo de esta actividad.

Carlos Mateus relata el aprendizaje de técnicas de esculpir el corcho, crudo y cocido, con un abuelo que se dedicaba a esta actividad, aunque era como complemento de otro oficio, para así aumentar los ingresos que entraban en casa.

OBJETOS Y HERRAMIENTAS

El recurso al corcho para la confección de objetos es una práctica antigua en el territorio del Algarve, tanto por la facilidad de adquisición de la materia prima en las zonas de alcornoques, como por sus excelentes cualidades, lo que permite incluso que se pueda utilizar con seguridad en productos del ámbito alimenticio.

Esta actividad artesanal no exige gran diversidad de herramientas o instrumentos sofisticados. Para desbastar el corcho y atribuirle la forma de las piezas que se quieren producir, se utilizan principalmente utensilios de corte, como cuchillos y navajas, que pueden ser de diferentes formatos y dimensiones, según el trabajo que se va a realizar, así como lijas con varios tipos de grado, según si se pretende un acabado más o menos suave. Algunos de los testimonios recogidos hacen referencia incluso a la adaptación de cuchillos utilizados en la saca del corcho como único instrumento para realizar determinadas piezas, dejándolas con un aspecto bastante natural y, a veces, con cáscara. António Luz, en su caso, utiliza corcho natural y paños de corcho prensado en la confección de sus piezas. Aunque sea un artesano que introduce un componente mecanizado (recurriendo a maquinaria para cortar y lijar) en buena parte del trabajo que desarrolla, mantiene aún un componente de tallado manual para conferir las formas principales y para el perfeccionamiento.

Aunque hoy en día se utilizan muchos materiales derivados y compuestos, tradicionalmente el corcho se talla virgen y en crudo, con la ayuda de una navaja, o cocido, para que se pueda moldear más fácilmente las formas deseadas. Uno de los objetos más icónicos de corcho trabajados de esta manera es el cucharro. Parecido a una cuchara grande, era habitual encontrarlo junto a cualquier fuente para que lo usara el que pasara y aún

hoy se ve en el campo algún elemento hidráulico con un cucharro colgado para uso de los caminantes. Las características de ligereza, resistencia y portabilidad también hacen del cucharro un objeto muy atractivo para ser transportado y utilizado individualmente. La verdad es que la mayoría de los practicantes y poseedores de saber identificados en el ámbito de este estudio se dedica sobre todo a esculpir cucharros, muchas veces en las horas muertas de la saca de corcho.

Gracias a sus características aislantes y térmicas, el corcho fue especialmente importante en la producción de otros objetos del repertorio tradicional, como son los tarros, los barriles y las cantimploras, y también para el revestimiento de botellas, ya que permitía mantener la calidad y temperatura de los alimentos hasta la hora de la comida. Por eso mismo, estas eran las soluciones preferidas de los trabajadores del campo o de las fábricas para mantener las meriendas y el agua.

Carlos Mateus explica que para esculpir piezas con determinadas formas, como las de un tarro, por ejemplo, el corcho tiene que cocerse para que queda más maleable y que no se parta durante el proceso. Cuando se dedicaba a este trabajo solía cocer el corcho en la lumbre, en grandes latas de chapa, con agua hirviendo durante cerca de 30 minutos (el tiempo depende del espesor y destino del corcho). Posteriormente, se moldeaba el corcho cuando estaba aún caliente y húmedo, atándolo con hilos para darle una forma redonda, lo dejaba enfriar, secar y continuaba el trabajo con una navaja o cuchillo.

Ya en un proceso de innovación, Aquilino Costa ha desarrollado algunos muebles de corcho, concretamente una colección de bancos tallados de modo rústico, a veces dejando la cáscara, con un formato inspirado en los conventillos de abejas, a los que solo aplica un revestimiento de barniz como acabado estético y de conservación.

Cabe destacar que este material noble ha ido ganando terreno en el campo de la innovación de artesanía, aunque no siempre trabajado del modo tradicional.

EMPALHAMENTO DE CADEIRAS

REJILLA DE SILLAS

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Castro Marim, Faro, Lagos, Loulé, São Brás de Alportel, Silves
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Diamantino Serafim Romeirinha, Martinho Jacinto dos Santos Fernandes, Domingos Romeirinha Vaz, Idalina Gonçalves, José Manuel Teresa, Vanessa Flório
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Francisco Barradas
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	5
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	60
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	6
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE E PROCESSO DE TRABALHO

Nos meios rurais era comum produzir-se um tipo de cadeira baixa, designada por “cadeira de fogo” ou “cadeira de renda”, talhando de forma rústica a madeira abundante na zona, como a de loendro, e tecendo o assento com plantas aquáticas colhidas nas ribeiras, sendo a tabua a predominante no Algarve. Eram trabalhos realizados com recurso a ferramentas simples e à técnica de talhe da madeira, existindo várias referências, sobretudo no nordeste algarvio, a cesteiros que também manufacturavam estas cadeiras. Hoje em dia, utiliza-se a madeira de pinho e ferramentas de carpintaria para fazer a estrutura da cadeira e há artesãos que se dedicam apenas à elaboração do empalhamento de assentos, de peças novas ou para restauro.

O empalhamento de cadeiras consiste em torcer algumas porções de tabua para elaborar um barço que se vai cruzando e apertando em redor da estrutura do assento ou do encosto até obter uma superfície compacta.

A tabua tem de ser colhida no tempo certo, consoante a localização geográfica e também a preferência do artesão em relação à maturidade e à espessura da planta. Normalmente, é apanhada em junho no seu estado verde mas, por exemplo, José Teresa, que reside no concelho de Silves, prefere colhê-la em maio, pois tem receio de mais tarde apresentar-se já “muito dura” e poder partir-se ao torcer. Este artesão acredita também que a tabua colhida fora da “lua nova” tem tendência a apodrecer, contudo foi o único artesão a referir este constrangimento. Há ainda quem mencione outros fatores que contribuem para a qualidade do material, como no caso Francisco Barradas, neto de cadeiros, que fala de recolher a tabua sempre no mesmo local, para desse modo utilizar apenas os rebentos novos.

Depois de colhida, a tabua é posta a secar ao sol, ou à meia sombra, e voltada de três em três dias durante cerca de quatro semanas até ficar com uma coloração dourada. É posteriormente disposta em molhos e armazenada num local seco para ser usada até à próxima colheita.

Para começar o trabalho, a tabua tem de estar branda e, mais uma vez, cada artesão tem a sua preferência em relação ao ponto certo de humidade do material. Martinho Jacinto coloca a tabua ao relento, de noite, na primavera ou nas estações de transição, e no dia seguinte o material está “brando”. Explica também que a tabua tem de se encontrar húmida o suficiente para se conseguir “torcer”, mas não demasiado porque pode “afrouxar” quando seca. Na opinião de José Teresa, a melhor altura para fazer estes trabalhos é no inverno, evitando assim que o material seque muito depressa. Para que se mantenha húmida e maleável, borrifa a tabua com água e enrola-a numa saca de serapilheira.

O baraço feito com a tabua torcida vai atingindo dezenas de metros de comprimento através de sucessivos acrescentos de material. José Teresa refere que, por vezes, tem de abrir a tabua ao meio para não ficar “muito grossa” ou cortá-la “em bico” com uma faca de modo a facilitar este processo a que chama de “encabeçar”. Depois vai passando a corda pelas traves da cadeira “umas por baixo e outras por cima” e apertando com as mãos até o “pano” (assento) ficar “cheio e justo”. No fim, aproveita os desperdícios de tabua para fazer um enchimento que ajuda o assento a permanecer apertado quando seca. Já Diamantino Romeirinha prefere utilizar a tabua mais estreita de maneira a criar um “baraço” fino, cuja medida “sente nos dedos”, sem necessidade de rachar o material. Tal como os seus colegas, vai torcendo e apertando constantemente a corda para ficar bem esticada. Para concluir o trabalho, explica: “mete-se a corda de baixo da que já se fez contra uma travessa e corta-se”.

Com esta técnica executam-se normalmente dois feitos do assento, um mais habitual nos bancos, de formato quadrado que cruza ao centro, e outro mais utilizado na cadeira tradicional em forma de trapézio, mais larga na parte posterior.

Vanessa Flórido aprendeu recentemente a fazer o empalhamento e segue estes dois esquemas tradicionais. Explica que o cruzamento num banco quadrado faz-se seguindo os seguintes movimentos da corda: a) da trave esquerda para a trave da direita, b) da direita para a trave da frente, c) da frente para a trave de trás, d) da trave de trás para a da direita, e) da direita para a trave da esquerda, f) da esquerda para a trave de trás novamente, g) da trave de trás para a trave da frente, h) da trave da frente para a trave da esquerda, fechando uma volta completa. Depois repete-se todo o processo no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio, até acabar de tecer exatamente no centro do banco, formando deste modo uma cruz. Nas cadeiras, inicialmente trabalham-se apenas as traves posteriores, esquerda e direita, devido à forma trapezoidal do assento, mas a certa altura do avançar do empalhamento os movimentos de cruzamento repetem-se como os do banco. O aspeto final deste esquema assemelha-se à forma de “garrafão”, como descrevia o mestre António Gomes com quem a artesã aprendeu estas técnicas.

A preparação do material para a elaboração do “baraço” é bastante demorada, tanto que hoje em dia vários artesãos utilizam “sisal das cadeiras”, uma corda específica que adquirem nas drogeries, e que segundo José Teresa permite poupar metade do tempo a executar o empalhamento. Ainda que seja um trabalho pouco complexo e bastante rápido de aprender, o empalhamento com plantas da ribeira é fisicamente muito penoso porque exige provocar uma constante tensão nos cruzamentos da corda durante longas horas. O mercado, porém, parece querer manter a atividade destes artesãos no que toca

sobretudo a restauros de cadeiras bastante antigas, o que comprova não só a durabilidade deste material, mas também a utilidade do ofício.

MATERIAIS, FERRAMENTAS E OBJETOS

No Algarve é comum recorrer à Tabua (*Typha sp*) como matéria-prima para o empalhamento das cadeiras tradicionais. Existem alguns artesãos que também utilizam o Buinho (*Schoenoplectus lacustris*) colhido na zona do Baixo Guadiana, por vezes misturando-o com a tabua. Ambas são plantas aquáticas que vivem em contacto permanente com água doce, ou em solos encharcados, ocorrendo um pouco por todo o país. Tal como outros materiais vegetais, são certamente utilizados desde tempos remotos na produção de artefactos, embora as suas origens sejam difíceis de identificar, pois trata-se de materiais perecíveis que não surgem nos registos arqueológicos e também não se conhecem muitas fontes documentais que os refiram.

As ferramentas utilizadas para o empalhamento variam de artesão para artesão e por vezes são fabricadas pelos próprios. Há quem não use mais do que um canivete ou faca. Foi referida a utilização de uma cunha de madeira, agulhas grossas de madeira ou troços de madeira afiados e martelo de borracha para ir apertando o assento, assim como um pequeno arame para rematar.

A parte de madeira da estrutura das cadeiras é constituída por peças retilíneas, executadas atualmente em madeira de pinho, que se encaixam e colam, numa esquadria retangular formando o assento e as costas. Deste modo, produzem-se as cadeiras de altura mais baixa, à semelhança das que se encontravam nas antigas “casas do fogo” onde se cozinhava ao lume, rente ao chão, as cadeiras de criança de menor largura e comprimento, cadeiras de mesa de tamanho standard e também bancos de formato retangular.

As cadeiras de tabua mantêm os traços simples e elementares que lhes conferem a forma, não tendo sofrido propriamente uma evolução no design (salvo raras exceções) e, ainda que se verifique alguma inovação na estrutura de madeira, o processo de empalhamento com materiais vegetais parece prevalecer na sua génese, função e atualidade.

1. Tabua (*Typha sp*) num charco na serra do Algarve.
2. Cadeira antiga cujo assento foi restaurado com tabua e buinho; molhos de tabua seca ao lado.
3. Início do cruzamento de um empalhamento com tabua.
4. Vanessa Flórido a entrelaçar tabua para o assento de um banco com a corda cruzada ao centro.
5. Nesta cadeira, produzida pelo Projeto TASA, inovou-se no design da estrutura, mas manteve-se a técnica tradicional de empalhamento com tabua.



1



2



3



4



5

1. Enea (*Typha sp*) en un charco en la sierra del Algarve.
2. Silla antigua cuyo asiento ha sido restaurado con enea y junco; fardos de enea seca al lado.
3. Inicio de cruce de una rejilla con enea.
4. Vanessa Flórido entrelazando enea para el asiento de un banco con la cuerda cruzada en el centro.
5. En esta silla, producida por el Proyecto TASA, se innovó en el diseño de la estructura pero se mantuvo la técnica tradicional de rejilla con enea.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE Y DEL PROCESO DE TRABAJO

En el medio rural, era habitual elaborar un tipo de silla baja, conocida como “silla de la lumbré” o “silla de encaje”. Para ello se tallaba rústicamente la madera que abundaba en la zona, como la de adelfa, y se tejía el asiento con plantas acuáticas recogidas en los arroyos, siendo la enea el tipo predominante en el Algarve. Este trabajo se realizaba con herramientas sencillas y con la técnica de la talla de la madera. Existen varias referencias de cesteros que también fabricaban estas sillas sobre todo en el noreste del Algarve. Actualmente, se utiliza madera de pino y herramientas de carpintería para realizar la estructura de la silla. Además, hay artesanos que se dedican únicamente a la elaboración de la rejilla del asiento, de piezas nuevas o destinadas a su restauración.

La rejilla de las sillas consiste en ir cruzando unos cuantos trozos de enea hasta formar un cordón, que luego se va cruzando y presionando alrededor de la estructura del asiento o del respaldo hasta obtener una superficie compacta.

La enea debe cosecharse en el momento adecuado, dependiendo de la ubicación geográfica y también de la preferencia del artesano en cuanto a la madurez y el grosor de la planta. Normalmente, se recoge en junio cuando está verde, pero, por ejemplo, José Teresa, que vive en el municipio de Silves, prefiere recogerla en mayo, ya que teme que después esté “demasiado dura” y pueda romperse al retorcerla. Este artesano también cree que las eneas cosechadas cuando no hay “luna nueva” tienen tendencia a pudrirse, aunque fue el único artesano que mencionó esta limitación. También hay quien menciona otros factores que contribuyen a la calidad del material, como es el caso de Francisco Barradas, nieto de silleros, que habla de recoger las eneas siempre en el mismo lugar para utilizar únicamente los brotes nuevos.

Tras la cosecha, la enea se seca al sol o a media sombra y se le da la vuelta cada tres días durante unas cuatro semanas hasta que adquiere un color dorado. A continuación, se coloca en fardos y se almacena en un lugar seco para su uso hasta la siguiente cosecha.

Antes de empezar a trabajar, la enea tiene que estar blanda y, también en este caso, cada artesano tiene sus preferencias en cuanto al punto justo de humedad del material. Martinho Jacinto pone la enea al aire libre, por la noche, en primavera o en las estaciones de transición, y al día siguiente el material se queda “blando”. También explica que la enea debe estar lo suficientemente húmeda para poder “retorcerse”, pero no demasiado, ya que puede “ceder” al secarse. Según José Teresa, la mejor época para realizar este trabajo es el invierno para evitar que el material se seque demasiado rápido. Para mantenerla húmeda y flexible, se pulveriza la enea con agua y se envuelve en una bolsa de arpillera.

El cordón hecho con la enea retorcida crece hasta alcanzar decenas de metros de longitud con sucesivas adiciones de material. José Teresa dice que a veces tiene que abrir

la enea por la mitad para que no quede “demasiado gruesa”, o cortarla “en pico” con un cuchillo con el fin de facilitar este proceso que él llama “encabezar”. A continuación, pasa las cuerdas por los palos de la silla “unas por debajo y otras por encima” y las tensa con las manos hasta que el “tejido” (asiento) esté “completo y apretado”. Al final, aprovecha los restos de la enea para hacer un relleno que ayuda a que el asiento se mantenga firme cuando se seca. Diamantino Romeirinha, en cambio, prefiere que la enea sea más fina para crear un cordón delgado, cuya medida se “sienta en los dedos”, sin necesidad de dividir el material. Al igual que sus compañeros, retuerce y aprieta constantemente la cuerda para tensarla. Para terminar el trabajo, explica que coloca la cuerda debajo de la que ya está hecha contra un palo y la corta”.

Con esta técnica, se suelen utilizar dos tipos de asiento, uno más habitual en los bancos, con forma cuadrada que se cruza en el centro, y otro más utilizado en las sillas tradicionales con forma de trapecio, más ancho en el respaldo.

Vanessa Flórido aprendió recientemente a realizar la rejilla de sillas y sigue estos dos métodos tradicionales. Explica que el cruce en un banco cuadrado se realiza siguiendo los siguientes movimientos de cuerda: a) del palo izquierdo al palo derecho, b) del derecho al palo delantero, c) del palo delantero hacia el palo de atrás, d) del palo de atrás al derecho, e) del derecho al izquierdo, f) del izquierdo al palo de atrás de nuevo, g) del palo de atrás al palo de la izquierda, h) del palo delantero al palo de la izquierda, cerrando así una vuelta completa. Después se vuelve a repetir todo el proceso en sentido contrario a las agujas del reloj hasta acabar de tejer exactamente en el centro del asiento, formando de este modo una cruz. En las sillas, se trabaja inicialmente solo los palos posteriores, izquierdo y derecho, debido a la forma trapezoidal del asiento, pero en algún momento del progreso de la rejilla los movimientos de cruzado se repiten como los del banco. El aspecto final de esta técnica se parece a la forma de “botellón”, como describía el maestro António Gomes, que fue con quien la artesana aprendió estas técnicas.

La preparación del material para la elaboración del “cordón” lleva bastante tiempo, tanto que hoy en día varios artesanos utilizan “sisal de sillas”, una cuerda específica que adquieren en las droguerías, y que según José Teresa permite ahorrar la mitad del tiempo para realizar una rejilla. Aunque sea un trabajo poco complejo y bastante rápido de aprender, la rejilla con plantas de los arroyos es físicamente bastante laborioso porque exige provocar una constante tensión en los cruces de la cuerda durante muchas horas. Sin embargo, el mercado parece querer mantener la actividad de estos artesanos sobre todo en lo referente a la restauración de sillas antiguas, lo que demuestra no solo la durabilidad de este material sino también la utilidad del oficio.

MATERIALES, HERRAMIENTAS Y OBJETOS

En el Algarve es habitual recurrir a la enea (*Typha* sp) como materia prima para la rejilla de sillas tradicionales. Existen algunos artesanos que también utilizan el junco (*Schoenoplectus lacustris*) recogido en la zona del Bajo Guadiana, a veces mezclado con enea. Ambas son plantas acuáticas que viven en contacto permanente con el agua dulce o en suelos encharcados, dándose por todo el país. Igual que con otros materiales vegetales, sin duda se utilizan desde los tiempos remotos en la producción de artefactos, si bien su origen es difícil de identificar, ya que se trata de materiales perecederos que no aparecen en las excavaciones arqueológicas y tampoco se conocen muchas fuentes documentales en las que se les haga referencia.

Las herramientas utilizadas para la rejilla varían de artesano a artesano y a veces son fabricadas por ellos mismos. Algunas personas no utiliza más que una navaja o cuchillo. Se ha hecho referencia a la utilización de una cuña de madera, agujas gruesas de madera o trozos de madera afilados y martillo de caucho para ir apretando el asiento, así como un pequeño alambre para rematar.

La parte de madera de la estructura de las sillas está constituida por piezas rectilíneas, ejecutadas en la actualidad con madera de pino, que se encajan o pegan, en una carpintería rectangular formando el asiento y el respaldo. De este modo, se producen sillas de menor altura, a semejanza de las que se encontraban en las antiguas “chimeneas” donde se cocinaba encima del fuego, a ras del suelo, las sillas para niños de menor anchura y longitud, sillas de mesa de tamaño estándar y también bancos de formato rectangular.

Las sillas de enea mantienen los trazos sencillos y elementales que les confieren la forma, sin haber sufrido realmente una evolución en el diseño (salvo raras excepciones) y aunque se encuentre alguna innovación en la estructura de madera, el proceso de rejilla con materiales vegetales parece prevalecer en su génesis, función y actualidad.

EMPREITA DE PALMA

EMPLEITA DE PALMA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Albufeira, Castro Marim, Lagoa, Loulé, Monchique, São Brás de Alportel, Vila Real de Santo António
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Aida Maria Coelho, Albertina Jerónimo, Albina Romba Sequeira, Alzira Maria Silva Neves, Ana Maria Afonso, Cristina Martins, Deolinda da Conceição Matias Madeira, Ercília Maria Martins Amaro Gomes, Fernanda Carrusca, José Valente, Lurdes Maria Malveira Guerreiro Costa, Maria Almerinda Martins Rozendo Miguel, Maria Cremilde Sousa Lourenço, Maria de Lurdes da Conceição Inácio da Silva, Maria do Carmo Santos Gomes, Maria Duartina Correia Mendes, Maria Francisca Martins, Maria Inês Santos Dias, Maria Isabel Vaz Noy, Maria João Cavaco Inácio Gomes, Maria Margarida Cortez Ferreira, Maria Odete do Carmo Rocha, Maria Odete Sousa Dias, Maria Valentina Correia Silva, Núria Cristina Madeira Guerreiro, Sónia Mendez Martins Nunes, Teresa Abreu, Vanessa Raquel da Silva Flórido.
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	4
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	17
Não profissionais No profesionales	7
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	67
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	21
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 4 Previstas/Planeado: 2
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE E CONTEXTO

A empreita de palma é um dos mais emblemáticos símbolos da cultura imaterial do Algarve, uma atividade tradicional praticada apenas nesta região do país, onde cresce a palmeira-anã, a planta autóctone que fornece a sua matéria-prima.

Durante a Idade Moderna, a arte de entrançar as folhas de palma era já uma indústria próspera que acompanhou o crescimento da fruticultura na região ao tornar-se fundamental na produção de contentores para a colheita, secagem e transporte de frutos - como as amêndoas, figos, alfarrobas - quer para consumo interno quer para exportação. Mas nos séculos XIX e XX a importância deste ofício acentua-se no âmbito do relevante papel do comércio de frutos secos para o norte da Europa e mesmo para a América. Nesta altura, as peças de palma eram vendidas ao peso, medido às arrobas, o que obrigava as artesãs a realizar uma grande quantidade de trabalho para obter um rendimento mais ou menos significativo, já que se trata de um material muito leve. Por esta razão ter-se-á difundido o termo “empreitada”, no sentido de um trabalho de grandes dimensões em que se paga o resultado final, como é também aplicado a outras atividades.

Em paralelo, durante as primeiras décadas do século XX, enriqueceram os chamados industriais da palma, donos de armazéns e negociantes que comercializavam os produtos para venda na região, mas também noutros locais do país, como Lisboa, e para exportação, sobretudo em Espanha. Este foi um período áureo de ascensão social da burguesia algarvia, em boa parte devido a este tipo de atividades.

Os relatos orais recolhidos reportam-se essencialmente à segunda metade do século XX, já em pleno desenvolvimento do turismo, e evocam um ambiente povoado de mulheres a “fazer empreita”, sentadas à soleira das portas, no verão, ou em casa de vizinhas junto à lareira, no inverno, em momentos de menor atividade no campo.

Apesar de se associar mais facilmente esta atividade à zona de Loulé, o que é confirmado pela representatividade atual das praticantes, faziam-se os mesmos utilitários de empreita um pouco por toda a região, do Sotavento ao Barlavento, incluindo a serra de Monchique.

Além da sua serventia no contexto doméstico, o trabalho da empreita foi uma atividade importante para complementar o rendimento das famílias algarvias. No concelho de Loulé, por exemplo, fala-se frequentemente de um tipo de saco com asas - o “duque” e o “terno” - produzido em grandes quantidades com duas medidas específicas, a pedido dos armazéns, de maneira a se encaixarem uns nos outros e desse modo ocuparem menos espaço no transporte. Alguns destes produtos eram elaborados nas chamadas “Casas de Empreita” que existiam um pouco por toda a região e onde se reuniam algumas mulheres a trabalhar para intermediários, que por sua vez negociavam as peças com comerciantes. Disto é exemplo o que recorda Maria do Carmo Gomes, de 89 anos, dos seus tempos

de solteira em Estômbar, quando uma senhora oriunda da Galiza reunia raparigas numa “Casa do Trabalho” para fazer “coisas finas”, como chapéus ou carteiras, que eram vendidos para os Armazéns do Chiado em Lisboa.

As práticas sociais à volta da empreita variam e, no geral, trazem boas memórias acerca do convívio que a atividade promovia entre as mulheres. Ainda assim, algumas empreiteiras confessam que muitas vezes este trabalho se fazia “às escondidas”, principalmente quando se produzia “para fora”, pois tratava-se de um sinal de necessidade ou pobreza. Para ilustrar, revisitam imagens de mulheres que se deslocavam aos armazéns de madrugada, pela “porta das traseiras”, antes do comércio abrir, de maneira a que ninguém ficasse a saber que iam lá vender. Revelam que esse secretismo era favorecido pelos próprios negociantes, evitando trocas de informações sobre o valor a que pagavam o trabalho, o qual era variável, mas sempre baixo.

São ainda relativamente recentes os testemunhos a indicar que os armazéns forneciam a palma importada de Espanha apenas a quem trabalhasse para eles, devido à forte concorrência que existia entre os comerciantes. Esta situação colocava as trabalhadoras numa posição de fragilidade, na medida em que dependiam da matéria-prima espanhola, tal como ainda hoje acontece com a maioria das artesãs.

Fernanda Carrusca, de 74 anos, guarda na memória de juventude os mercados do Largo de São Francisco em Loulé, onde os almocreves levavam a “palma de Espanha”, ainda verde, para fornecer às empreiteiras e depois comprar-lhes as peças. Este era o Mercado da Obra (de palma e esparto) realizado aos domingos e dias santos e um dos mais importantes da região, onde acorriam pessoas de todos os lugares. A sua relevância para os negócios locais motivou mesmo algumas disputas relativamente ao lugar de realização, que se estenderam durante vários anos. Para além da sua presença no mercado, a artesã conta que estes mesmos comerciantes se deslocavam diretamente ao seu “monte” para adquirir “rolos de empreita de 50 braças”, utilizados na produção dos seirões para os figos secos, um trabalho que não rendia mais de “50 escudos num mês”, valor que mesmo para aquela época era considerado baixo.

A circunstância do trabalho mal pago motivava um clima de competição entre as empreiteiras, que sentiam necessidade de proteger os seus recursos e habilidades, promovendo o secretismo na base de uma atividade muito ligada a um contexto social e economicamente desfavorecido. O testemunho de Fernanda Carrusca ilustra-o quando relata um tempo em que as mulheres se escondiam para coser determinadas peças ou fazer trabalhos especiais como era o caso da “sevilhana”, uma “alcofa com a boca mais aberta e o fundo redondo de quinze centímetros”, que os almocreves adquiriam a um preço mais elevado que o das alcofas comuns.

Ainda a respeito da competição e itinerância deste negócio, conta-nos Maria Francisca Martins, dos Gorjões, que nos anos 50 e 60 os almocreves iam esperar as mulheres ao sítio do Alto do Relógio antes de estas chegarem ao mercado de Loulé, de modo a serem os primeiros a escolher e a negociar o valor das peças. É também interessante assinalar a recorrente alusão a almocreves por parte das empreiteiras mais velhas, uma expressão com origens medievais, entretanto caída em desuso, que se refere aos homens que transportavam mercadorias entre várias localidades, indicando um modo de negociar a palma que se terá mantido na região ao longo de vários séculos.

Apesar das histórias associadas a tempos difíceis de labor, percebe-se a dimensão social e de convívio dessa época, fator que ainda hoje é destacado, especialmente junto das empreiteiras mais velhas, como motivo para continuar a tradição. Contudo, observando o momento presente da história da empreita, constata-se que esta atividade já antes economicamente desvalorizada continua a ser desenvolvida numa modalidade de complemento ao rendimento e nas horas vagas, não tendo conseguido converter-se numa efetiva atividade profissional, pois a evolução favorável do seu estatuto está ainda aquém do necessário para lhe atribuir o devido valor. Contrariando esta realidade, algumas artesãs criaram recentemente as suas próprias marcas, justamente com a intenção de distinguir o trabalho da “empreita algarvia” e valorizarem os seus produtos.

TÉCNICAS E PROCESSO DE TRABALHO

Empreita é a designação genérica de um ofício que abrange várias técnicas de base e complementares. Para as técnicas de base utilizam-se sobretudo dois tipos de entrelaçado: a empreita e a malha de palma. A empreita é feita a partir de uma trança elaborada com diferentes “ramais de palma”, consoante o tipo e dimensão da peça, sendo a mais comum a empreita de nove ramais, formada por quatro palmas dobradas às quais se acrescenta uma para fazer a “espiga”. Esta trança é depois cosida a partir da base da peça, podendo apresentar um fundo redondo (caso da alcofa), oval (como a “balsa do trabalhador”), ou mais retangular (por exemplo, o “duque”).

Neste ofício é também comum recorrer à técnica da malha de palma, também designada por “empreita aberta” ou “malha de empreita”, a qual consiste no entrelaçar de um cordão de palma com as próprias folhas da planta, formando uma rede aberta. Trata-se de um trabalho feito apenas com as mãos, sem necessidade de agulha, o que o torna mais demorado do que a empreita convencional e explica a existência de menos empreiteiras a realizá-lo. A corda, torcida com restos das folhas de palma, tem o nome de “baracinha” ou “tamissa” e serve para fazer as asas das alcofas, acabamentos ou para coser peças que precisem de ficar mais resistentes.

Como técnicas complementares para desenvolver certas partes da peça, fazer acabamentos e detalhes, destacam-se o “botão de empreita”, a “empreita de bicos”, a “grega” (também chamada de “cotovelo”) e a “correntinha”, que as empreiteiras dizem parecer-se com uma “espinha de bacalhau”.

Quase nenhuma das informantes colhe a palma e mencionam que mesmo no tempo das suas mães esta já era comprada aos armazéns. Alegam que a palma algarvia não seria suficiente para suprir as necessidades, e referem que antigamente se utilizava exclusivamente a “palma do mato” para fazer as peças de usar por casa, reservando a “palma de Espanha” para as encomendas. Sónia Mendez aprendeu com a avó a apanhar palma e explica que se colhia de julho a setembro, retirando algumas palmas fechadas do interior da planta, à volta do olho principal que permanecia na planta. As palmas eram clareadas ao sol durante o dia e recolhidas à noite, repetindo o processo durante cerca de 15 dias, ficando assim prontas para ser utilizadas. Se fosse necessário reforçar o branqueamento, estas palmas eram colocadas “oito dias no enxofre e outros tantos a arejar para sair o cheiro”. Maria João Gomes é uma das exceções no universo das empreiteiras e orgulha-se de utilizar exclusivamente palma do mato, colhida por si, nos artigos da marca “Palmas Douradas”, pois faz questão de completar todo o processo de produção e prefere o aspeto rústico, que confere mais carácter e distinção aos seus trabalhos.

Antes de se começar a fazer a empreita é preciso preparar o material, o que consiste em cortar os bicos grandes da palma, humedecê-la em água e enrolá-la numa saca ou pano forte. Caso seja enxofrada, coloca-se a palma no interior de uma arca frigorífica velha (ou noutro contentor) num local arejado, dispõe-se o enxofre numa lata ao fogo e cobre-se tudo para o fumo impregnar a palma entre 1 a 8 dias, consoante o grau de branqueamento pretendido. Depois, racha-se cada folha ao meio e retiram-se as “bandas”, folhas laterais mais delgadas que são reservadas para a “baracinha” ou para coser. Em seguida, corta-se o pé pequeno da palma e retiram-se as “barrigas” das ripas com uma faca de bico, de modo a que as seções da palma se apresentem com a mesma largura, agrupando-as em pequenos molhos que se enrolam num pano húmido um pouco antes de começar a entrançar. Quanto às sobras, estas são reservadas para o enchimento dos debruns ou para fazer as asas, assim como para elaborar os “tapetes de ripas”, os quais rareiam dada a sua complexidade. Enquanto se faz a trança (ou logo de seguida) cortam-se as pontas que resultam dos acrescentos de folhas de palma com uma tesoura pequena ou uma faca. Para coser, usam-se as “bandas” da palma ou a “baracinha” e uma agulha de cobre (que é mais resistente), dobra-se a trança em espiral e cose-se à roda, unindo uma palma de baixo com duas de cima da trança, passando depois para a parede até chegar à altura pretendida. No fim, remata-se com um debrum “singelo”, simples de uma volta, ou

“duplo”, enchido com desperdícios da palma. Se a peça levar asas de pôr ao ombro faz-se uma “empreita de sete ramais”, coloca-se “baracinha” grossa dentro e cose-se em redor da mesma. Para fazer a asas de mão usam-se cerca de três braças de “baracinha” que se enfiam em várias voltas dentro da peça.

Raras são as artesãs que contabilizam o trabalho de uma peça, pois normalmente não a executam de uma só vez, mas Alzira Neves estima que poderá demorar um dia e meio a elaborar uma alcofa de 7 braças.

Ainda que seja um trabalho demorado e com muitas fases implicadas no processo, a empreita é relativamente simples e rápida de aprender, o que facilita a transmissão do saber.

OBJETOS TRADICIONAIS

Cremilde Sousa tem 80 anos e descreve as peças tradicionais e os seus usos no meio rural, a partir do que se recorda da casa da mãe e da avó: a Alcofa Redonda era destinada a guardar as batatas, apanhar alfarrobas, azeitonas e outros produtos; a Balsa, uma peça de fundo oval e parede estreita, prendia-se à albarda do burro para acondicionar o peixe que se ia comprar ao mercado; a Balsa do Trabalhador tinha uma tampa de encaixe para levar o almoço para o campo; a Gorpelha servia para colocar em cima do burro e transportar produtos ou, em formato mais pequeno, para trazer a palha do palheiro; o Seirão, era uma alcofa com um metro de diâmetro de fundo que se utilizava para guardar as sementes de trigo, ou para transportar os frutos secos; a Capacheira, que se fazia usando uma cana como medida e era debruada com uma “tira de empreita”, usava-se por cima da albarda; o Peneirador, (há quem o designe por Capacheira), que tinha uma asa para pendurar na parede, era colocado por baixo da mó para reter o milho que se moía para as papas; a Caixinha da Costura, era um alcofa pequena com um bolso quadrado, com enchimento de farelos, que servia para espetar as agulhas; a Alcofa Pequena servia para guardar os ovos; a Caixinha do Xarém prestava-se a guardar a farinha de milho e tinha uma tampa de encaixe com uma asa sendo forrada com pano branco para preservar da humidade; havia também o Capacho para atizar o fogo ou as Capachas ovais, para colocar ao pé da cama, assim como vassouras e vassourinhas de vários tamanhos e serventias. Cremilde recorda-se que a elaboração destes utensílios se fazia com a palma do mato não enxofrada e de forma a que os objetos ficassem especialmente resistentes, podendo assim durar muitos anos, executando para tal uma empreita “grossa”, sem ripar as folhas da palma.

Além destas peças de uso mais corrente, faziam-se também outras mais finas e delicadas, adicionando materiais e técnicas decorativas para as embelezar, tal como se pode ler no *Guia de Portugal* (1927) em relação a alcofas ornadas de flores e bordadas a seda ou lã.

1. A palmeira-anã (*Chaeromops humilis*), também designada por "palmeira-das-vassouras ocorre em solos secos e pedregosos, derivados de arenitos, calcários ou xistos, ácidos ou básicos, vivendo em zonas de matagais resistentes ao calor e às secas. É um arbusto de pequena dimensão endémico do Sudoeste Europeu (Espanha, Itália, Marrocos ou França), distribuído no Sul de Portugal (Algarve).

2. Trança da empreita cosida em espiral para formar uma peça.

3. Peças antigas de empreita, tais como a "capacheira" para a mó (Museu do Traje de São Brás de Alportel).

4. e 5. Na Casa da Empreita, uma iniciativa da Câmara Municipal de Loulé, um grupo de artesãs produz e comercializa trabalhos semelhantes aos tradicionais, tais como alcofas de vários tamanhos, tapetes, individuais, sacos com asas, alguns destes com palmas tingidas de várias cores com anilinas. Neste espaço também se investe em projetos mais criativos, como são disso exemplo os candeeiros de teto.



1. La palmera enana (*Chaeromops humilis*), también conocida como "palmera de escobas" se da en suelos secos y pedregosos, derivados de areniscas, calcáreos o esquisto, ácidos o básicos, vie en zonas de matorrales resistentes al calor y a las sequías. Es un arbusto de pequeñas dimensiones endémico del suroeste europeo (España, Italia, Marruecos o Francia), distribuido en el sur de Portugal (Algarve).

2. Trenza de empleita cosida en espiral para crear una pieza.

3. Piezas antiguas de empleita, tal y como la "capacheira" para la muela (Museo de Traje de São Brás de Alportel).

4. y 5. En la Casa de Empleita, una iniciativa del Ayuntamiento de Loulé, un grupo de artesanos produce y comercializa trabajos parecidos a los tradicionales, como capazos de varios tamaños, alfombras, individuales, bolsas con asas, algunos de estos con palmas teñidas de varios colores con anilinas. En este espacio también se invierte en proyectos más creativos: ejemplo de estos son las lámparas de techo.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE Y DEL CONTEXTO

La empleita de palma es uno de los símbolos más emblemáticos de la cultura inmaterial del Algarve, una actividad tradicional que solo se practica en esta región del país donde crece el palmito, especie autóctona que proporciona su materia prima.

Durante la Edad Moderna, el arte de trenzar hojas de palma era ya una industria en auge que acompañaba el crecimiento de la fruticultura en la región llegando a ser fundamental en la producción de recipientes para la recolección, secado y transporte de frutos, como almendras, higos, algarrobas, tanto para el consumo interno como para la exportación. Sin embargo, en los siglos XIX y XX la importancia de este comercio aumentó debido a la relevante función que desempeñaba el comercio de frutos secos en el norte de Europa e incluso en América. En aquella época, las piezas de palma se vendían al peso, medido en arrobas, lo que obligaba a las artesanas a realizar un gran trabajo para obtener unos ingresos más o menos relevantes, ya que se trata de un material muy ligero. Por eso, se generalizó el término “*empreitada*” para referirse a un trabajo de grandes dimensiones en el que se paga el resultado final, lo cual también se aplica a otras actividades.

Al mismo tiempo, durante las primeras décadas del siglo XX, se enriquecieron los llamados industriales del palmito, almacenistas y comerciantes que comercializaban los productos para su venta en la región, pero también en otras partes del país, como Lisboa, y para su exportación, especialmente a España. Este fue un periodo magnífico de ascenso social para la burguesía del Algarve, en gran parte debido a este tipo de actividad.

Los relatos orales recogidos hacen referencia fundamentalmente a la segunda mitad del siglo XX, en pleno desarrollo del turismo, y evocan un ambiente lleno de mujeres “haciendo empleitas”, sentadas en los portales en verano, o en las casas de las vecinas junto a la chimenea en invierno, en los momentos de menor actividad en el campo.

Aunque esta actividad se asocia sobre todo a la zona de Loulé, lo cual se confirma por la representación actual de los artesanos, los mismos trabajos de empleita se realizaban en toda la región, desde Sotavento hasta Barlovento, incluido la sierra de Monchique.

Además de su uso en el contexto doméstico, fabricar empleitas era una actividad importante para complementar los ingresos de las familias del Algarve. En la ciudad de Loulé, por ejemplo, se habla a menudo de un tipo de bolsa con asas, el “duque” y el “traje”, que se fabrican en grandes cantidades y en dos tamaños específicos, a petición de los almacenes, para que encajen entre sí y ocupen menos espacio durante el transporte. Algunos de estos productos se elaboraban en las llamadas “casas de empleita” que se extendían por toda la región y en las que se reunían algunas mujeres para trabajar para los intermediarios, que a su vez negociaban las piezas con los comerciantes. Es un ejemplo de esto lo que recuerda Maria do Carmo Gomes, de 89 años, de sus tiempos de soltera en Estômbar, cuando una

señora gallega reunía a chicas en una “Casa de Trabajo” para hacer “cosas finas”, como sombreros o carteras, que luego se vendían en los Almacenes de Chiado en Lisboa.

Las prácticas sociales alrededor de la empleita varían y, en general, traer buenos recuerdos acerca de la comunidad que la actividad creaba entre las mujeres. Incluso así, algunas empleiteras confiesan que muchas veces este trabajo se hacía a escondidas, sobre todo cuando se producía “para el extranjero”, ya que se veía como una señal de necesidad o pobreza. Para ilustrar, se ven imágenes de mujeres que se desplazaban a los almacenes de madrugada, por la “puerta de atrás”, antes de que se abriera el comercio, de forma que nadie supiese qué iban a vender allí. Revelan que ese secretismo era favorecido por los propios negociantes, evitando intercambios de información sobre el precio al que se pagaba el trabajo, que era variable pero siempre bajo.

Son aún relativamente recientes los testimonios que indican que los almacenes suministraban el palmito importado de España solo a quien trabajase para ellos, debido a la gran competencia que existía entre los comerciantes. Esta situación colocaba a las trabajadoras en una situación de precariedad, en la medida en que dependían de la materia prima española, como aún ocurre hoy con la mayoría de las artesanas.

Fernanda Carrusca, de 74 años, guarda en la memoria de juventud los mercados de la Plaza de San Francisco en Loulé, donde los arrieros llevaban el “palmito de España”, aún verde, para suministrar las empleiteras y después comprarles los objetos. Este era el Mercado de la Obra (de palmito y esparto) que se realizaba los domingos y festivos y uno de los más importantes de la región, donde acudían personas de todos sitios. Su relevancia para los negocios locales motivó incluso algunas disputas sobre el lugar de realización, que duraron varios años. Además de su presencia en el mercado, la artesana cuenta que estos mismos comerciantes se desplazaban directamente a su “aldea” para adquirir “rollos de empleita de 50 brazas”, utilizados en la producción de los cestos para los higos secos, un trabajo que no producía más de “50 escudos al mes”, importe que incluso en aquella época era considerado bajo.

La circunstancia del trabajo mal pagado motivaba un clima de competencia entre las empleiteras, que sentían necesidad de proteger sus recursos y habilidades, promoviendo el secretismo en la base de una actividad muy ligada a un contexto social y económicamente precario. El testimonio de Fernanda Carrusca lo ilustra cuando relata un tiempo en que las mujeres se escondían para coser determinadas piezas o para hacer trabajos especiales como era el caso de la “sevillana”, una “alforja con la boca más abierta y el fondo redondo de quince centímetros”, que los arrieros adquirirían a un precio más elevado que las alforjas comunes.

Aún respecto a la competencia e itinerancia de este negocio, nos cuenta Maria Francisca Martins, de Gorjões, que en los años 50 y 60 los arrieros iban a esperar a las mujeres al sitio llamado Alto del Reloj antes de que estas llegaran al mercado de Loulé, de manera que

estos eran los primeros en escoger y negociar el precio de las piezas. Y también es interesante señalar la constante alusión que se hace a los arrieros por parte de las empleiteras más mayores, una expresión con origen medieval, ahora caída en desuso, que se refiere a los hombres que transportaban las mercancías entre varias localidades, indicando un modo de negociar el palmito que se mantendría en la región durante varios siglos.

A pesar de las historias relacionadas con los difíciles tiempos de labor, se entiende la dimensión social y de comunidad de esa época, factor que aún hoy se destaca, especialmente en el caso de las empleiteras de más edad, como motivo para continuar la tradición. No obstante, observando el momento presente de la historia de la empleita, se constata que esta actividad que ya antes estaba mal pagada continúa siendo desarrollada como complemento a los ingresos en las horas muertas, sin convertirse en una actividad profesional efectiva, pues la evolución favorable de su estatuto está aún muy por debajo de lo necesario para atribuirle el debido valor. En contraposición a esta realidad, algunas artesanas han creado recientemente sus propias marcas, precisamente con la intención de distinguir el trabajo de la “empleita del Algarve” y dar valor a sus productos.

TÉCNICAS Y PROCESO DE TRABAJO

Empleita es el nombre genérico de un oficio que engloba varias técnicas básicas y complementarias. Para las técnicas básicas, se utilizan principalmente dos tipos de entrelazado: la empleita y la malla de palma. La empleita se elabora a partir de un trenzado hecho con diferentes “ramas de palma”, según el tipo y el tamaño de la pieza, siendo la más común la empleita de nueve ramas, formada por cuatro palmas dobladas a las que se añade una para hacer la “espiga”. A continuación, dicho trenzado se cose desde la base de la pieza, que puede tener un fondo redondo (como en el caso del capazo), un fondo ovalado (como la “balsa del trabajador”) o un fondo más rectangular (por ejemplo, el “duque”).

En este oficio también es habitual utilizar la técnica de la malla de palma, también conocida como “empleita abierta” o “malla de empleita”, que consiste en entrelazar un cordón de palma con las hojas de la propia planta, formando una red abierta. Es un trabajo que se realiza únicamente con las manos, sin necesidad de una aguja, lo que hace que requiera más tiempo que la empleita convencional y justifica que haya menos personas que se dediquen a ello. La cuerda, retorcida con restos de hojas de palma, recibe el nombre de “cordel” o “guita” y se utiliza para hacer alas de capazos, adornos o para coser piezas que necesiten ser más resistentes.

Como técnicas complementarias para desarrollar ciertas partes de la pieza, para hacer acabados y detalles, destacan el “botón de empleita”, la “empleita de picos”, la “griega” (también llamada “codo”) y la “corrientita”, que según los artesanos parece una “espina de bacalao”.

Casi ninguno de los entrevistados cosecha palma y mencionan que incluso en la época de sus madres la palma ya se compraba en los almacenes. Afirman que la palma del Algarve no bastaría para satisfacer sus necesidades y señalan que antiguamente solo utilizaban la “palma local” para fabricar artículos domésticos, reservando la “palma española” para los encargos. Sonia Méndez aprendió a cosechar palma con su abuela y explica que se cosechaba de julio a septiembre, quitando algunas palmas cerradas del interior de la planta, alrededor del orificio principal que quedaba en la planta. Las palmas se aclaraban al sol durante el día y se recogían por la noche. Este proceso se repetía durante unos 15 días, quedando así listas para su uso. Si era necesario potenciar el aclarado, se colocaban las palmas “ocho días en azufre y unos cuantos días más al aire para quitar el olor”. Maria João Gomes es una excepción entre las artesanas de empleita y se enorgullece de utilizar únicamente palma local, cosechada por ella, para la elaboración de los artículos de la marca “Palmas Douradas”, ya que se empeña en completar todo el proceso de producción y prefiere el aspecto rústico, que aporta más carácter y distinción a su trabajo.

Antes de empezar a hacer la empleita, hay que preparar el material, que consiste en cortar los grandes picos de la palma, humedecerla en agua y envolverla en una bolsa o tela resistente. En caso de que la palma se vaya a tratar con azufre, se coloca dentro de un congelador viejo (u otro recipiente) en un lugar ventilado, se pone el azufre en una lata al fuego y se cubre todo para que el humo impregne la palma durante un periodo de 1 a 8 días, según el grado de aclarado que se desee. A continuación, se parte cada hoja por la mitad y se retiran las “bandas”, hojas laterales más finas que se reservan para la “guita” o para coser. Después, se corta la base pequeña de la palma y se quitan las “barrigas” de las láminas con un cuchillo de pico, de manera que las secciones de la palma sean de la misma anchura, agrupándolas en pequeños manojos que se enrollan en un paño húmedo justo antes de trenzarse. En cuanto a los restos, se reservan para rellenar los bordes o para hacer las alas, así como para hacer las “alfombras de láminas”, que son raras dada su complejidad. Mientras se trenza (o inmediatamente después) se cortan los extremos que resultan de las adiciones de la hoja de palma con unas tijeras pequeñas o un cuchillo. Para coser, se utilizan las “bandas” de la palma o la “guita” y una aguja de cobre (que es más resistente), se dobla la trenza en espiral y se cose en redondo, uniendo una palma en la parte inferior con dos palmas en la parte superior de la trenza, pasando luego por la pared hasta alcanzar la altura deseada. Al final, se termina con un borde “simple” o “doble”, relleno con restos de palma. Si la pieza tiene alas para los hombros, se hace una “empleita con siete extremos”, se coloca

una “guita” gruesa dentro y se cose alrededor. Para hacer las alas de mano, se utilizan unas tres brazas de “guita”, que se enroscan dando varias vueltas en el interior de la pieza.

Rara vez los artesanos calculan cuánto trabajo se tarda en hacer una pieza, ya que normalmente no lo hacen todo de una vez, pero Alzira Neves calcula que puede tardar un día y medio en hacer un capazo de 7 brazas.

Aunque requiere mucho tiempo y conlleva muchos pasos en el proceso, la tarea es relativamente sencilla y rápida de aprender, lo que facilita la transmisión de conocimientos.

OBJETOS TRADICIONALES

Cremilde Sousa tiene 80 años y describe las piezas tradicionales y sus usos en el medio rural según lo que recuerda de la casa de su madre y su abuela: el capazo redondo se utilizaba para almacenar patatas, recoger algarrobas, aceitunas y otros productos; la balsa, una pieza con fondo ovalado y pared estrecha, se sujetaba a la albarda del burro para guardar el pescado que se iba a comprar en el mercado; la balsa del trabajador tenía una tapa idónea para llevar el almuerzo al campo; la saca se utilizaba para colocarla en el burro y transportar los productos o, en un formato más pequeño, para llevar la paja del pajar; la talega, era un capazo cuyo fondo tenía un metro de diámetro y se utilizaba para almacenar semillas de trigo o para transportar frutos secos; la capacheira, que se confeccionaba utilizando una caña como medida y se adornaba con una “tira de empleita”, se llevaba sobre la albarda; el pereinador (algunos lo llaman capacheira), que tenía un asa para colgarla en la pared, se colocaba debajo de la muela para recoger el maíz que se molía para las gachas; la cajita de costura era un capazo pequeño con un bolsillo cuadrado, lleno de salvado, que se utilizaba para clavar las agujas; el capazo pequeño se utilizaba para almacenar huevos; la cajita del Xarém se utilizaba para almacenar la harina de maíz, tenía una tapa con asa y estaba forrada con tela blanca para protegerla de la humedad; también estaba el capacho para encender el fuego o las capachas ovaladas, para poner a los pies de la cama, así como escobas y escobillas de diversos tamaños y usos. Cremilde recuerda que la elaboración de estos utensilios se realizaba con la palma del campo sin tratar con azufre y de forma que los objetos se mantuvieran especialmente resistentes, de manera que duraran muchos años, realizando para ello una empleita “gruesa”, sin laminar las hojas de palma.

Además de estas piezas de uso más corriente, se realizaban también otras más finas y delicadas, añadiendo materiales y técnicas decorativas para embellecerlas, como se puede leer en la *Guía de Portugal* (1927) respecto a capazos decorados de flores y bordados en sede o lana.

ENTRELAÇADOS EM ESPARTO

TEJIDOS DE ESPARTO

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Albufeira, Loulé, São Brás de Alportel
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Aldegundes Gomes, Isidoro Ramos, João Florêncio, Manuela Limas, Maria Fernanda Martins, Maria José Ramos
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	6
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	74
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	4
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	Previstas / Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Constrangimentos na passagem de saber Limitaciones en la transferencia de conocimientos

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

Durante muito tempo os entrelaçados em esparto (*Stipa tenacissima*) desempenharam um papel central no Algarve. Esta foi uma das mais importantes matérias-primas vegetais trabalhadas na região, com a qual se fazia todo o tipo de cordas e recipientes para uso doméstico, ligados às lides do campo e do mar, ou ao desenvolvimento de outras atividades. Por este motivo, foi também um recurso económico bastante relevante para quem realizava estes trabalhos e sobretudo para quem os comercializava.

A importância da atividade já aparece mencionada em crónicas do século XVI e estendeu-se pelos séculos seguintes, tanto na área da cordoaria como na da empreita, dando origem a seiras e seirões para fruta e cereais, alcofas para carregar o sal, a cal, e a pedra para a construção ou a terra dos telheiros, assim como a esteiras, gorpelhas para carregar os animais, barações para o gado e redes ou outros apetrechos das artes de pesca, inclusive os aplicados nas armações de atum e de corvina. Para muitas destas finalidades, o esparto era mais adequado do que outros materiais devido às suas características de durabilidade, flexibilidade e resistência à humidade e ao peso.

Nos séculos XIX e XX as obras de esparto eram comercializadas em feiras e mercados especializados, os “mercados da obra”, assim como nos armazéns de esparto e palma, a partir de onde se exportavam peças para fora da região. Este comércio foi responsável pelo crescimento de um determinado setor da burguesia e alguns proprietários eram conhecidos pelos restantes intervenientes no negócio como os “donos do esparto”. Embora a atividade abrangesse também outros concelhos do barrocal, como Tavira, São Brás de Alportel, Albufeira e Silves, ou mesmo a zona de Aljezur, foi no concelho de Loulé que se tornou mais relevante. Neste contexto, a aldeia de Alte assumiu-se como um pequeno centro produtor da obra feita em esparto e ainda hoje sobrevivem memórias e vestígios do tempo em que este era demolido nas águas da ribeira e pisado nas ruas e largos em redor.

Já na segunda metade do século XX, as necessidades de produção começaram a alterar-se, em parte devido ao aparecimento de utensílios fabricados noutros materiais, que substituíram os de esparto. Contudo, em simultâneo, o desenvolvimento do turismo trouxe um novo mercado à região, baseado na confeção de peças decorativas e do chamado “artesanato típico”. É neste âmbito que se enquadra a experiência de Aldegundes Gomes. A artesã conta que se iniciou na atividade já na década de 60, quando identificou “uma oportunidade de produzir objetos tradicionais da região, que interessassem aos visitantes”. Aprendeu graças ao seu espírito autodidata e empreendedor com a observação de outros trabalhos e retirou inspiração para as peças de modelos de revistas.

Promoveu esta atividade na aldeia das Sarnadas, organizando grupos de trabalho de empreiteiras para confeccionar peças que “ia despachar a Benafim”, seguindo estas depois para Loulé ou para serem vendidas em Lisboa.

Normalmente, apenas se dedicava à parte final da produção, pois o material era adquirido já pronto a trabalhar e não tinha o hábito de fazer os rolos de empreita em bruto. Estes eram preparados por outras artesãs, que os entregavam ao metro, assim como outros elementos decorativos (como flores p. ex.) em grande quantidade. Posteriormente, pegava no material já pré-confecionado e cosia-o, dando forma aos objetos e elaborando a decoração. Havia uma espécie de linha de produção, na qual algumas das envolvidas pré-confecionavam o material e outras compunham as peças, o que se fazia também tendo em atenção as aptidões de cada uma. Tanto Aldegundes Gomes como Fernanda Martins (que também trabalhava por conta própria e contratava outras artesãs), Manuela Limas e Maria José Ramos contam que produziram muitas peças com este sistema de trabalho, recordando os inúmeros tapetes (ovais, redondos e quadrados) e explicando que montavam uma esquadria em madeira de acordo com o desenho da peça, depois enrolavam as tranças e colocavam os restantes elementos nos lugares, prendendo-os com pregos e depois cosiam tudo, avançando rapidamente por terem o material preparado.

A sua casa passou a funcionar como uma “casa de trabalho”. Algumas artesãs da aldeia trabalhavam também para outras intermediárias ou nas suas próprias casas e iam apenas entregar o material e receber o pagamento. Contudo, chegaram a trabalhar 10 pessoas em simultâneo no mesmo espaço. Por vezes, as solicitações superavam a capacidade de produção e chegaram a ter que trabalhar dia e noite para despachar encomendas. Aldegundes Gomes recorda que “trabalhavam muito, mas também se divertiam” e afirma que “os armazenistas é que ganhavam bem o dinheiro”. O convívio e a partilha são valores igualmente destacados por Maria Ramos e Manuela Limas, que reconhecem ter saudades desse tempo.

Esta atividade marcou a vida social das comunidades e foi muito relevante no interior do Algarve, onde não existiam muitas formas de ganhar dinheiro nem de deslocação para trabalhar noutros lugares. Começou a entrar em declínio já nas últimas décadas do século XX, à medida que foram surgindo outras oportunidades de se obter rendimentos, com mais condições laborais e apoio para deslocações. Algumas artesãs ainda continuaram a trabalhar e a promover o negócio, mas em menor escala.

MATÉRIA-PRIMA E OBJETOS

O esparto é uma planta bravia, que cresce espontaneamente nas charnecas e terrenos áridos e rochosos do barrocal algarvio. De acordo com Isidoro Ramos, quanto mais seco e bravio for o terreno mais rija é a planta e maior a sua qualidade e resistência. Recorda as palavras da avó (mestre esparteira) que lhe dizia: “o esparto do Algarve é o esparto charneco porque cresce nas charnecas, em terras que não servem para mais nada, e é muito melhor que o espanhol, que se compra”.

O processo tradicional inclui a recolha e tratamento da matéria-prima. No entanto, a necessidade de complementar o fornecimento local com esparto importado de Espanha (cru e cozido) acentuou-se a partir do século XIX. Na primeira metade do século XX, a escassez de matéria-prima na região e a facilidade de a adquirir nos armazéns especializados, assim como o surgimento de novos materiais resultou numa natural diminuição desta prática. O “esparto pisado já acabou em Alte há mais de 60 anos”, estima Fernanda Martins, embora se recorde de ainda criança se levantar bem cedo para pisar esparto para a sua avó usar. Mas, mais tarde juntamente com Aldegundes Gomes, adquiria-o num armazém de Faro, proveniente de Espanha e de Marrocos.

Isidoro Ramos e João Florêncio desenvolvem o processo completo. Explicam que este compreende as fases de recolha, secagem, cozedura e “de bater o esparto”, mas que as duas últimas podem ser dispensadas, consoante a utilização que se for dar aos objetos.

O período mais indicado para apanhar esparto é o dos meses quentes de julho a setembro. Em maio já se vê nos campos, mas segundo João Florêncio ainda está tenro e verde e, por isso, não tem qualidade para o trabalho. Isidoro Ramos explica que se trata de um procedimento trabalhoso e demorado: “o esparto não pode ser cortado, tem que ser arrancado da terra. Uso um pau forte para enrolar as pontas e puxo com a ajuda de um gancho”. Em seguida, fazem-se pequenos molhos para secar durante cerca de 2 semanas, com o cuidado de os virar regularmente para obter uma secagem uniforme. Esta pode ser realizada ao sol, o que resulta em fios mais claros e dourados, ou à sombra, mantendo-se uma tonalidade esverdeada.

Após esta fase, o esparto já pode ser usado para confeccionar determinados objetos em empreita, essencialmente peças decorativas, como cabeças de animais, candeeiros, ou mesmo pequenos cestos que não necessitem ser especialmente fortes. No entanto, se o objetivo for produzir objetos que exijam resistência e maior durabilidade, ou caso se pretendam fibras mais macias, este tem que ser cozido (curtido). Para tal, é submerso na água corrente das ribeiras com o auxílio de pedras para fazer peso, durante 23 dias, no mínimo. Neste período ocorre um processo químico que enrijece e dá mais resistência às fibras, as quais são depois amaciadas quando o esparto é batido. Para esta tarefa colocam-se pequenas porções de esparto numa pedra larga e bate-se com um maço de madeira até que se note alteração nas fibras. João Florêncio conta que põe a planta de molho, mas não a chega a bater, avançando logo para a confeção de peças, e tendo como resultado um material mais rústico.

Antigamente era imprescindível completar todo o processo de tratamento para fazer a baracinha e a trena das cordas, cabos e redes, que se queriam fortes para os diferentes usos, ou mesmo para a empreita que seria utilizada, por exemplo, nas alcofas destinadas a carregar pesos, ou ainda na empreita antiga de apenas 4 e 5 ramais, que por ter menos material envolvido necessitava que este fosse forte. A empreita mais comum para fazer as

alcofas era de 15 ramais, embora também fosse bastante utilizada a de 13, ou mesmo a mais larga de 20 ramais. No entanto, aquela empreita mais estreita era usada em recipientes de dimensão reduzida e no empalhamento de garrafas e garrafões, na medida em que se ajusta com mais precisão à forma do objeto, sem criar folgas. Isidoro Ramos conta que realizou este trabalho recentemente, com empreita de 5 ramais em esparto batido, resultando num revestimento totalmente liso e simples, onde apenas aplicou a asa.

Este artesão considera as suas próprias mãos o principal utensílio de trabalho, pois é com elas que modela diretamente toda a matéria-prima, desde a preparação à execução final dos objetos. Como acessórios utiliza agulhas grossas de metal (cobre ou aço) para coser a empreita, tesouras grandes, um alicate e os fios de coser. Estes podem ser feitos no próprio esparto (a chamada tamiça), com a vantagem de não se notarem os pontos, ou podem ser de sisal, juta e guita. Pode-se recorrer a outros utensílios específicos, de acordo com as necessidades, tais como madeira e pregos para montar os desenhos dos tapetes e capachos.

A maioria dos atuais praticantes da arte tem confeccionado peças tradicionais por gosto, mas também mostra interesse na inovação e na oportunidade que a aprendizagem de novas técnicas lhe pode oferecer ao processo criativo.

1. O esparto é uma planta característica dos terrenos secos do barrocal algarvio.
2. Exemplo dos elementos elaborados pelas artesãs nas antigas sessões de trabalho e que depois eram utilizados para compor tapetes e outras peças decorativas.
3. Molho de esparto cru utilizado para confeccionar uma alcofa com a técnica da empreita.
4. As artesãs cosem as tranças de empreita para conferir a forma que pretendem dar aos objetos, neste caso um animal.
5. Interior de cesta feita com esparto batido, onde se percebe a cosedura das tranças de empreita em espiral.



1. El esparto es una planta característica de los terrenos secos del Barrocal del Algarve.
2. Ejemplo de los elementos elaborados por las artesanas en las antiguas sesiones de trabajo y que posteriormente fueron utilizados para componer alfombras y otras piezas decorativas.
3. Manejo de esparto crudo utilizado para confeccionar un cesto con la técnica de la empreita.
4. Las artesanas cosen las trenzas de empreita para dar a los objetos la forma que quieren darles, en este caso un animal.
5. Interior de un cesto de esparto golpeado, donde se aprecia el cosido de las trenzas de empreita en espiral.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

Durante mucho tiempo, el trenzado de esparto (*Stipa tenacissima*) desempeñó un papel fundamental en el Algarve. Esta era una de las materias primas vegetales más importantes que se trabajaba en la región, con la que se fabricaban todo tipo de cuerdas y recipientes para uso doméstico, para el trabajo en el campo y en el mar, o para otras actividades. Por ello, también era un recurso económico muy relevante para quienes realizaban estos trabajos y, sobre todo, para quienes los comercializaban.

La importancia de la actividad ya se menciona en las crónicas del siglo XVI y se extendió a lo largo de los siglos siguientes, tanto en el ámbito de la cordelería como de empleita, dando lugar a cestas y canastas para la fruta y los cereales, cestos para transportar sal, cal y piedra para la construcción o la tierra para los cobertizos, así como esteras, alforjas para transportar animales, cordeles para el ganado y redes u otras artes de pesca, incluidas las utilizadas en la pesca del atún y la corvina. Para muchos de estos propósitos, el esparto era más adecuado que otros materiales debido a su durabilidad, flexibilidad y resistencia a la humedad y al peso.

En los siglos XIX y XX, las obras de esparto se comercializaban en ferias y mercados especializados, los “mercados de obras”, así como en almacenes de esparto y palma, desde donde se exportaban piezas fuera de la región. Este comercio fue el responsable del crecimiento de un determinado sector de la burguesía y algunos propietarios eran conocidos por el resto del comercio como los “dueños del esparto”. Aunque la actividad abarcó también otros municipios del Barrocal, como Tavira, São Brás de Alportel, Albufeira y Silves, o incluso la zona de Aljezur, fue en el municipio de Loulé donde adquirió mayor relevancia. En este contexto, el pueblo de Alte se convirtió en un pequeño centro de producción de esparto, y aún hoy perviven recuerdos y huellas de la época en que el esparto se ponía a remojo en las aguas del río y pisado en las calles y plazas de los alrededores.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, las necesidades de producción comenzaron a cambiar, en parte debido a la aparición de utensilios de otros materiales, que sustituyeron a los de esparto. Sin embargo, al mismo tiempo, el desarrollo del turismo trajo un nuevo mercado a la región, basado en la elaboración de piezas decorativas y la llamada “artesanía típica”. Es en este contexto donde destaca la experiencia de Aldegundes Gomes. La artesana nos cuenta que comenzó su actividad en los años 60, cuando vio “una oportunidad para crear objetos tradicionales de la región que interesaran a los visitantes”. Aprendió gracias a su espíritu autodidacta y emprendedor con la observación de otras obras y se inspiró en modelos de revistas para las piezas.

Promovió esta actividad en la aldea de Sarnadas, organizando grupos de trabajo de empleiteras para fabricar piezas que “despacharía en Benafim”, para luego enviarlas a Loulé o para su venta en Lisboa.

Normalmente, solo trabajaba en la parte final de la producción, ya que el material se compraba ya hecho, y no tenía la costumbre de hacer los rollos en bruto. Los preparaban otros artesanos, que los entregaban por metros, así como otros elementos decorativos (como flores, por ejemplo) en grandes cantidades. Después, cogía el material preparado y lo cosía, dando forma a los objetos y elaborando la decoración. Había una especie de línea de producción, en la que algunas de las mujeres implicadas hacían el material y otras las piezas, lo que también se hacía según las habilidades de cada una. Aldegundes Gomes, Fernanda Martins (que también trabajaba por su cuenta y contrataba a otros artesanos), Manuela Limas y Maria José Ramos nos contaron que realizaban muchas piezas con este sistema de trabajo, recordando las innumerables alfombras (ovaladas, redondas y cuadradas) y explicando que montaban una escuadra de madera según el diseño de la pieza, luego enrollaban las trenzas y colocaban el resto de los elementos, fijándolos con clavos. Después lo cosían todo, avanzando rápidamente porque tenían el material preparado.

Su casa se convirtió en una “casa de trabajo”. Algunas artesanas del pueblo también trabajaban para otros intermediarios o en sus propias casas y solo se encargaban de entregar el material y recibir el pago. Sin embargo, hasta 10 personas trabajaban simultáneamente en el mismo espacio. A veces la demanda superaba la capacidad de producción y tenían que trabajar día y noche para despachar los encargos. Aldegundes Gomes recuerda que “trabajaban mucho, pero también se divertían” y afirma que “eran los distribuidores los que ganaban dinero”. Convivir y compartir son valores que también destacan María Ramos y Manuela Limas, que reconocen que echan de menos esos tiempos.

Esta actividad marcaba la vida social de las comunidades y era muy importante en el interior del Algarve, donde no había muchas formas de ganar dinero, ni de viajar a trabajar a otros lugares. Comenzó a decaer en las últimas décadas del siglo XX, ya que surgieron otras oportunidades para obtener ingresos, con más condiciones de trabajo y apoyo a los desplazamientos. Algunas artesanas siguieron trabajando y promoviendo el negocio, pero en menor medida.

MATERIA PRIMA Y OBJETOS

El esparto es una planta silvestre que crece de forma espontánea en los brezales y suelos rocosos áridos del Barrocal del Algarve. Según Isidoro Ramos, cuanto más seco y salvaje es el terreno, más dura es la planta y mayor es su calidad y resistencia. Recuerda las palabras de su abuela (maestra espartera) que le decía: “el esparto del Algarve es el esparto de brezal porque crece en los páramos, en tierras que no sirven para otra cosa, y es mucho mejor que el español, que se puede comprar”.

El proceso tradicional incluye la recogida y el tratamiento de la materia prima. Sin embargo, la necesidad de complementar el suministro local con esparto importado de España (crudo y cocido) se acentuó a partir del siglo XIX. En la primera mitad del siglo XX, la escasez de materia prima en la región y la facilidad para adquirirla en almacenes especializados, así como la aparición de nuevos materiales, provocaron un declive natural de esta práctica. Pisar esparto en Alte se acabó hace más de 60 años”, estima Fernanda Martins, aunque recuerda que de niña se levantaba muy temprano para pisar esparto y que su abuela pudiera usarlo. Pero más tarde, junto con Aldegundes Gomes, la compraría en un almacén de Faro, procedente de España y Marruecos.

Isidoro Ramos y João Florêncio explican el proceso completo. Explican que comprende las fases de recogida, secado, cocción y “de golpear el esparto”, pero que se puede prescindir de las dos últimas, en función del uso que se vaya a dar a los objetos.

La mejor época para cosechar el esparto es durante los meses cálidos de julio a septiembre. En mayo ya se puede ver en los campos, pero según João Florêncio, todavía está tierno y verde, y por tanto, no tiene calidad para el trabajo. Isidoro Ramos explica que se trata de un procedimiento laborioso y largo: “el esparto no se puede cortar, hay que arrancarlo de la tierra. Utilizo un palo fuerte para envolver los extremos y tiro con la ayuda de un gancho”. A continuación, se ponen a secar pequeños fardos durante unas dos semanas, teniendo cuidado de girarlos regularmente para conseguir un secado uniforme. Esto puede hacerse al sol, lo que da como resultado unas hebras más claras y doradas, o a la sombra, manteniendo un tinte verdoso.

Después de esta etapa, el esparto puede utilizarse para fabricar determinados objetos, esencialmente piezas decorativas, como cabezas de animales, lámparas o incluso pequeños cestos que no necesitan ser especialmente resistentes. Sin embargo, si el objetivo es producir objetos que requieran resistencia y mayor durabilidad, o si se necesitan fibras más blandas, hay que hervirla (curtirla). Para ello, se sumerge en el agua corriente de los arroyos con la ayuda de piedras para hacer peso, durante al menos 23 días. Durante este periodo, se produce un proceso químico que endurece y da más resistencia a las fibras, que luego se ablandan al golpear el esparto. Para esta tarea, se colocan pequeñas porciones de esparto sobre una piedra grande y se golpean con un mazo de madera hasta que se note un cambio en las fibras. João Florêncio nos cuenta que empapa la planta, pero no la golpea, y luego procede a hacer las piezas, lo que da como resultado un material más rústico.

Antiguamente era imprescindible completar todo el proceso de tratamiento para hacer el cordel y la cinta métrica para cuerdas, cables y redes, que se requería que fueran fuertes para los diferentes usos, o incluso para los trabajos de construcción que se utilizarían, por

ejemplo, en las cestas utilizadas para llevar pesos, o incluso en la empleita antigua de solo 4 y 5 ramas, que, al necesitar menos material, requería que fuera fuerte. La empleita más común para la elaboración de canastas era el de 15 ramas, aunque también se utilizaba mucho la de 13 o incluso la de 20 ramales. Sin embargo, la empleita más estrecha se utilizó en recipientes más pequeños y para el relleno de botellas y garrafas, ya que se ajusta con mayor precisión a la forma del objeto, sin crear huecos. Isidoro Ramos nos cuenta que recientemente acometió este trabajo, con una empleita de 5 ramales en esparto golpeado, resultando un revestimiento totalmente liso y sencillo, donde solo aplicó el asa.

Este artesano considera sus propias manos como el principal utensilio de trabajo, ya que con ellas da forma directamente a toda la materia prima, desde la preparación hasta la ejecución final de los objetos. Como accesorios utiliza agujas gruesas de metal (cobre o acero) para coser la empleita, tijeras grandes, alicates e hilos de coser. Pueden estar hechas del propio esparto (la llamada *tamiça*), con la ventaja de que no se notan las puntadas, o pueden ser de sisal, yute o guita. Se pueden utilizar otras herramientas específicas, según la necesidad, como madera y clavos para montar los diseños de las alfombras y felpudos.

La mayoría de los profesionales actuales de este arte han estado realizando piezas tradicionales por placer, pero también muestran interés por la innovación y la oportunidad que el aprendizaje de nuevas técnicas puede ofrecer al proceso creativo.

ENTRELAÇADOS EM PALHINHA

TEJIDOS DE PAJA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que neces de salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Alcoutim, Tavira
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Rita Maria Claudina da Silva Marta
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	José Cardeira
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	1
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	65
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	1
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Constrangimentos na passagem de saber Limitaciones en la transferencia de conocimientos

DESCRIÇÃO DA ARTE, TÉCNICA E MATERIAIS

Existe ainda um grande desconhecimento em torno da arte da “palhinha” que se encontra já praticamente desaparecida no Algarve. A localização dos testemunhos assim como do tipo de gramínea utilizada, apontam para que estes trabalhos se fizessem na zona da Serra do Caldeirão, por onde efetivamente se distribuiu a *Festuca ampla*, o nome científico da planta que parece corresponder a essa “palhinha da ribeira” de que as gentes falam.

É nas profundezas desta serra, no concelho de Alcoutim, que encontramos a única praticante atual desta técnica. Rita Claudina vive no Fernandilho, tem 65 anos e aprendeu a fazer cestaria em palhinha com um tio, mas não se recorda de mais nenhum familiar ou vizinho a elaborar este tipo de trabalhos. Ocupa parte das horas vagas a confeccionar chapéus e pequenas cestas com uma planta que colhe junto à ribeira, utilizando a técnica da “breza”, a palavra portuguesa que designa este tipo de cestaria executada com palhas (de diferentes tipos) cosidas em espiral com um fio (que na sua origem deveria ser uma fibra vegetal, o que se foi alterando). Esta é uma técnica, da qual não se conhece a origem, com raízes que remetem para os primeiros trabalhos realizados em fibras vegetais, e que é partilhada com as populações do norte de África, fruto de uma longa tradição de contactos na área cultural do mediterrâneo.

Para fazer os seus trabalhos de cestaria, Rita Claudina ceifa a “palhinha” quando esta se encontra seca, no verão. Depois, junta as palhas em molhos, limpa-as e no final ata-as, guardando o material em casa para poder ser utilizado até à próxima colheita. Da planta são aproveitados apenas os caules, por isso é necessário retirar todas as sementes assim como as “carepas” das palhas. Rita Claudina explica que, para tal, “ripa” as palhinhas em molhos com uma faca feita a partir de uma foice, operação que consiste em cortar as sementes e puxar as “carepas”, verificando depois, uma a uma, se saíram todas as cascas, e se for o caso extrair “à unha” aquelas que restaram. Antes de iniciar uma peça, molha a “palhinha” de um dia para o outro. Começa a moldar o objeto pelo centro, formando feixes muito estreitos do material, segurando-o com firmeza à medida que vai torcendo em espiral e cosendo as voltas com linha de algodão enfiada numa agulha longa. Continua a coser sempre em espiral, alargando e moldando a peça através da união dos feixes com a linha e acrescentando regularmente mais material, com cuidado para se manterem unidos e não escapar nenhuma palha. Chegada a altura de terminar o trabalho, vai “cruzando a linha e cosendo para trás” para rematar. Consegue-se perceber que a execução deste trabalho é muito demorada, as próprias características da matéria-prima não permitem que renda muito, sendo necessário praticamente um dia para Rita Claudina elaborar uma cesta pequena com pé, a qual vende a um preço que afirma não compensar. Esta artesã nunca chegou a ensinar ninguém e considera que o ofício vai terminar com ela, mas, ainda que o

lamente, não imagina que haja pessoas dispostas a dedicar-se a um trabalho do qual não possam retirar o seu sustento.

Foi nestes mesmos vales abertos das ribeiras da serra do Caldeirão onde ocorre a *Festuca ampla*, e já em Cachopo, que Manuel Cardeira colheu há muitos anos atrás os molhos de palhinha que ainda restam das últimas incursões nesta arte. Admite que já não tem paciência para fazer trabalhos em “palhinha”, nem sequer para ensinar, e explica que foi a curiosidade que o fez experimentar esta forma de cestaria, já em adulto. Nascido em 1946 nas Casas Baixas, conheceu ao longo da vida dois homens na sua terra que faziam ocasionalmente chapéus e cestas com esta técnica. Não seriam peças utilizadas tão regularmente como eram as produzidas noutros materiais, por exemplo a cana, e diz que os homens as faziam nas horas vagas por “entretenha”. Aprendeu observando, certa vez, um parente já idoso das Alcarias Baixas, foi para casa experimentar e conseguiu fazer o seu primeiro chapéu, ao qual se seguiram uns quantos mais, mas não muitos, pois rapidamente deixou de praticar. Considera que esta arte é fácil de aprender, mas muito trabalhosa, pois para fazer um chapéu de tamanho normal tem de aplicar mais de três mil pontos com a linha, demorando vários dias para o concluir. Tinha por hábito fazer esses pontos “miudinhos”, passando fio de pesca por cima do ponto anteriormente executado, o que garantia que o trabalho nunca se desmanchasse. Quanto ao material, diz que a “palhinha” que se encontra junto à estrada “não presta”, sendo a adequada aquela que cresce próxima dos ribeiros. Dessa, corta-se com um canivete apenas a parte por cima dos nós ficando no final com cerca de 50 cm de comprimento.

Estes objetos feitos com a palhinha da ribeira parecem sobreviver aos seus mestres, e à própria passagem do tempo, tanto que se encontram na zona peças muito antigas, como cestas para colocar os utensílios da costura ou outras maiores onde se guardava a lã e o linho depois de cardados. Porém, o futuro desta arte encontra-se seriamente ameaçado, não só pelo desaparecimento dos seus praticantes, mas também pelo facto de os testemunhos observarem a escassez desta matéria-prima nos últimos anos, por causa das frequentes secas que assolam esta zona serrana do Algarve.



1



2

1. e 2. Palhinha da ribeira - *Festuca ampla*.

3. Coser a palhinha em espiral por Rita Claudina Marta.

4. Várias peças feitas com palhinha por Rita Claudina.

5. Pormenor dos pontos de uma peça elaborada por Manuel Cardeira.



3

1. y 2. Hierba de los carneros - *Festuca ampla*.

3. Coser la paja en espiral por Rita Claudina Marta.

4. Varias piezas hechas con paja por Rita Claudina.

5. Detalle de las puntadas de una pieza realizada por Manuel Cardeira.



4



5

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, LA TÉCNICA Y LOS MATERIALES

Todavía existe un gran desconocimiento sobre el arte de la paja, que prácticamente ha desaparecido en el Algarve. La localización de los testimonios, así como el tipo de hierba utilizada, indican que estos trabajos se realizaron en la zona de la Sierra de Caldeirão, donde realmente se distribuye la *Festuca ampla*, nombre científico de la planta que parece corresponder a la “hierba de los carneros” de la que se habla.

Es en las profundidades de estas montañas, en el municipio de Alcoutim, donde encontramos a la única practicante actual de esta técnica. Rita Claudina vive en Fernandilho, tiene 65 años y aprendió cestería de paja con su tío, pero no recuerda a ningún otro miembro de la familia o vecino que hiciera este tipo de trabajo. Dedicó parte de su tiempo libre a fabricar sombreros y pequeñas cestas con una planta que recoge en la ribera del río, utilizando la técnica de la «breza», palabra portuguesa que designa este tipo de cestería hecha con paja (de diferentes tipos) cosida en espiral con hilo (que originalmente debía ser una fibra vegetal, lo que ha cambiado desde entonces). El origen de esta técnica, cuyas raíces se remontan a los primeros trabajos realizados con fibras vegetales y que se comparte con las poblaciones del norte de África, es fruto de una larga tradición de contactos en el área cultural del Mediterráneo.

Para hacer su cestería, Rita Claudina recoge la paja cuando está seca, en verano. Luego recoge las pajas en manojos, las limpia y al final las ata, guardando el material en casa para utilizarlo hasta la próxima cosecha. Solo se utilizan los tallos de la planta, por lo que es necesario eliminar todas las semillas, así como las “carepas” de las pajas. Rita Claudina explica que, para ello, “rasga” las pajas en manojos con un cuchillo hecho con una hoz, operación que consiste en cortar las semillas y arrancar las “carepas”, para después comprobar, una a una, si se han quitado todas las cáscaras y, si es así, extraer las que quedan “a mano”. Antes de empezar una pieza, pone la paja en remojo durante la noche. Comienza a dar forma al objeto desde el centro, formando haces muy estrechos del material, sujetándolo firmemente mientras lo retuerce en espiral y cosiendo las vueltas con hilo de algodón enhebrado a través de una aguja larga. Continúa cosiendo siempre en espiral, ensanchando y dando forma a la pieza uniendo los manojos con el hilo y añadiendo regularmente más material, cuidando de mantenerlos unidos y de no dejar escapar ninguna paja. Cuando llega el momento de terminar la obra, “cruza el hilo y lo cose al revés” para terminar. Se puede ver que la ejecución de este trabajo lleva mucho tiempo, las características de la propia materia prima no permiten obtener muchos ingresos, y prácticamente un día es necesario para que Rita Claudina elabore una pequeña cesta con pie, que vende a un precio que, según ella, no compensa. Esta artesana nunca enseñó a nadie y considera que el oficio acabará con ella, pero, aunque se lamenta, no imagina que haya gente dispuesta a dedicarse a un trabajo del que no puede vivir.

Fue en estos mismos valles abiertos de los arroyos de la sierra de Caldeirão donde crece la *Festuca ampla*, y ya en Cachopo, donde Manuel Cardeira recogió hace muchos años los manojos de paja que aún quedan de sus últimas incursiones en este arte. Reconoce que ya no tiene paciencia para hacer trabajos de paja, ni siquiera para enseñarlos, y explica que fue la curiosidad la que le hizo experimentar con esta forma de cestería, ya de adulto. Nacido en 1946 en Casas Baixas, a lo largo de su vida conoció a dos hombres en su pueblo que ocasionalmente hacían sombreros y cestas con esta técnica. No se utilizaban con tanta regularidad como otros materiales, como la caña, y dice que los hombres los hacían en su tiempo libre para “entretenerse”. Lo aprendió observando, una vez, a un pariente anciano de Alcarias Baixas, fue a su casa a probarlo y consiguió hacer su primer sombrero, al que siguieron algunos más, pero no muchos, ya que rápidamente dejó de practicar. Considera que este arte es fácil de aprender pero muy laborioso, porque para hacer un sombrero de tamaño normal tiene que dar más de tres mil puntadas con el hilo, tardando varios días en completarlo. Solía hacer estas puntadas “pequeñas”, pasando hilo de pescar por encima de la puntada previamente realizada, lo que aseguraba que la obra nunca se deshiciera. En cuanto al material, dice que la paja que se puede encontrar cerca de la carretera “no es buena”, siendo la mejor la que crece cerca de los arroyos. Solo se corta con una navaja la parte por encima de los nudos, dejando una longitud de unos 50 cm.

Estos objetos fabricados con hierba de los carneros parecen haber sobrevivido a sus propietarios y al paso del tiempo, hasta el punto de que se pueden encontrar piezas muy antiguas en la zona, como cestos para utensilios de costura o los más grandes donde se guardaba la lana y el lino después de ser cardados. Sin embargo, el futuro de este arte está seriamente amenazado, no solo por la desaparición de sus practicantes, sino también por el hecho de que los testimonios constatan la escasez de esta materia prima en los últimos años, debido a las frecuentes sequías que han assolado esta zona montañosa del Algarve.

ENTRELAÇADOS EM VIME

TEJIDOS CON MIMBRE

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Loulé, Monchique
Nome dos praticantes Nombre profesionales	José Eleutério Gregório, José Inácio Rosa, José Joaquim Rosa, José Justo, José Rodrigues Amendoeira
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	3
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	70
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	3
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Pouco interesse do mercado Poco interés del mercado

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

A arte de entrelaçar fibras vegetais e transformá-las em objetos utilitários é milenar e transversal a diversas espécies. Neste contexto, os trabalhos em vime resultam da domesticação de uma planta, condicionando o seu crescimento, para a adaptar às necessidades. Trata-se das hastes novas e flexíveis de um salgueiro (também chamado vimeiro) que depois de podadas e secas são usadas no fabrico de diversos utensílios. Por vezes, também se chama verga a este material, expressão que faz referência ao ato de vergar, isto é, dobrar as hastes para as entrelaçar durante a execução dos objetos. Contudo, algumas pessoas, entre as quais os próprios artesãos, distinguem o vime da verga, o que pode ser justificado por tradições locais relativas à designação das diferentes fases de maturação, ou pelo facto de se referirem a diferentes espécies de salgueiro presentes no território. Os artesãos chegam a tecer considerações sobre o material mais adequado para uma determinada função ou objeto, facto que sugere um conhecimento popular da planta em causa.

No Algarve esta atividade ganhou notoriedade no concelho de Monchique, território onde se reúnem as melhores condições para o desenvolvimento de salgueiros. Há referência à exportação de feixes de vime para fora da região durante o século XIX, assim como ao labor dos artífices locais, que construíam canastras e outros objetos mais delicados com a liaça.

Este é essencialmente um ofício masculino, na medida em que é fisicamente exigente, sendo muitas vezes necessário empregar a força. Tal como em outras atividades do meio rural, a aprendizagem ocorria sobretudo de pais para filhos, ou dentro da mesma comunidade, sendo essa a experiência de alguns dos atuais praticantes. Porém, José Justo conta que aprendeu “sozinho a engelhar com uns 6 ou 7 anos a ver os vizinhos”, porque nesse tempo “as pessoas tinham medo de ensinar”, uma história que vai ao encontro de relatos obtidos noutros ofícios e que são reveladores do cuidado de reservar o saber, de forma a não criar concorrência, e testemunham a importância económica da atividade.

Hoje o cenário alterou-se e não existem muitos candidatos a aprendizes, levando os artesãos a sentir que serão os últimos praticantes da arte. Estes consideram o material versátil e com boas condições para a criação de objetos mais modernos e acreditam que a duração da aprendizagem será a maior dificuldade para a continuidade do ofício. José Amendoeira diz que antes “não se olhava ao tempo de aprendizagem, começava-se com os cestos mais fáceis e depois é que vinham os outros”, recordando ainda que o pai lhe ensinou as técnicas da cestaria primeiro com juncos “para não estragar a verga”. Na mesma linha, José Eleutério defende ser preciso “um ano inteiro ao lado de outra pessoa a trabalhar”, uma opinião que se relaciona também com a disponibilidade da matéria-prima e a necessária compreensão do ciclo vegetativo da planta associado a este ofício, pois, (como diz José I. Rosa) “o cesteiro tem de produzir o material que vai usar”.

MATÉRIA-PRIMA, UTENSÍLIOS E OBJETOS

O salgueiro é uma planta do género *Salix* que inclui várias espécies, algumas delas presentes no Algarve. Cresce nas margens das ribeiras, em ambientes húmidos, mas para este efeito tem que ser plantado e posteriormente podado, para se utilizar as hastes ainda finas. De acordo com os testemunhos, planta-se uma estaca de vime “no sítio onde se quer” e, a partir do ano seguinte, podam-se os vimes novos que rebentam, deixando engrossar o cepo original.

Tal como acontece com outros materiais vegetais, a preparação desta matéria-prima obedece a um calendário natural. A poda realiza-se em Janeiro e Fevereiro, preferencialmente na passagem da lua cheia para o minguante “para não dar bicho”. Dividem-se logo os vimes de acordo com o tamanho e a grossura, juntando-os em pequenos molhos para deixar circular o ar e a luz. Uma parte é colocada a secar durante alguns meses e após esse período devem ser colocados num tanque de água entre 10 a 20 dias (conforme a espessura) para ganharem a flexibilidade necessária para serem trabalhados, normalmente já nos meses de Maio ou Junho. Outra parte é recolocada num ambiente húmido, de modo a estimular o crescimento de folhas, que são o indicador do momento de retirar a casca. Este procedimento deve ser realizado em Abril, antes de surgirem rebentos e de se criar viço, para a casca largar bem a madeira. Este material pode ser usado no verão, depois do período de secagem. No fim do verão começam a rebentar novos vimes, mas apenas em janeiro estarão em condições para se repetir o processo.

O vime descascado (miolo da haste) pode ainda ser ripado e transformado em liaças, tiras muito finas como fitas, utilizadas sobretudo para revestir outros elementos de uma peça.

Qualquer um destes materiais tem que ser novamente humedecido antes de começar a ser entrelaçado na confeção de objetos, de forma a vergar bem e não quebrar. Molha-se à medida das necessidades para que não escureça, mas para obter as hastes mais esbranquiçadas é preciso enxofrar.

A maioria dos artesãos utiliza ferramentas rudimentares, mas eficientes, em certos casos inventadas ou aprimoradas pelos próprios, e que são empregues ao longo das várias fases do trabalho. Objetos cortantes, como a tesoura de poda ou facas e navalhas, são usadas tanto na poda e limpeza dos vimes como durante a confeção dos objetos para cortar e acertar as pontas. Ainda na fase de preparação do material destacam-se os instrumentos para abrir e retirar a casca dos caules e para os ripar, que podem ser apenas a faca e o maço de madeira, ou um ripador simples, como o construído por José Amendoeira: um pau dobrado ao meio, com uma chapa colocada de cada lado “para não fazer bocas” ao passar no vime. Já José I. Rosa utiliza um ripeiro de ferro para retirar a casca ao vime e ainda uma máquina para fazer a liaça.

Durante a confeção dos objetos são úteis os furadores ou sovinos, que servem para abrir espaço (furar) nos lugares onde vão entrar outras hastes, auxiliando o artesão a fazer os cruzamentos. Para tal, José Eleutério recorre a um instrumento improvisado com madeira e ferro e José Amendoeira a uma peça feita em madeira de carrasco ou a um corno de cabra, muito mais resistente. Este artesão usa ainda um cepo pequeno de madeira forte para bater e apertar a rodilha, não permitindo que os cestos fiquem frouxos, ao qual chama cadelo.

José Justo recorda os tempos antigos em que “eram cestos para tudo: para as lides do campo, para apanhar batatas, medronhos, cestos redondos, com asa, cestos compridos com tampa (de merenda), canastras, fruteiras...”, para responder à várias necessidades da vida quotidiana, quer em casa e no campo, quer no apoio a outras atividades. A estes recipientes, José J. Rosa acrescenta os cabazes do pão, que funcionavam como dois alforges laterais na bicicleta do vendedor e os cabazes do peixe, ovais (c. 40x30), que fazia na oficina do pai e eram vendidos às fábricas de Portimão e Olhão, para o transporte do peixe. Outro serviço importante realizado pelos cesteiros foi o empalhamento de garrafões e garrafas, uma atividade que decorria associada ao labor das adegas, nas alturas em que era necessário preparar o vasilhame.

Além das diversas vasilhas, é também bastante conhecido o mobiliário em vime. Mesas, mas sobretudo cadeiras, de vários feitios e funções, com estrutura base de madeira e o restante executado em vime, nomeadamente em liaça, entrelaçada noutros elementos. Móveis que ainda hoje se vão fazendo, embora em menor número.

Atualmente os artesãos também envergam garrafas e demais recipientes, e também se confeccionam objetos como baús, floreiras, candeeiros e outros de carácter mais artístico, mas é a produção de diversos tipos de cestos, utilitários e decorativos, que continua a dominar a atividade.

1. Molhos de vime, sem casca, preparados para trabalhar.
2. Pormenor de hastes finas de vime e tiras de liaça em primeiro plano.
3. Detalhe de um garrafão empalhado presente no Museu do Traje de São Brás de Alportel, utilizando uma diferente técnica de entrelaçado.
4. Detalhe de peças em execução a partir do centro, envolvendo com liaça a estrutura construída com as hastes de vime.
5. Cesto simples e cesto com tampa e rendilhados. José Amendoeira utilizou vime descascado e com casca para produzir o efeito de duas cores.



1



2



3



4



5

1. Fardos de mimbre, sin corteza, preparados para trabajar.
2. Detalle de tallos finos de mimbre y tiras de haces en primer plano.
3. Detalle de un botellón con mimbre presente en el Museo de Traje de São Brás de Alportel, utilizando una técnica diferente de entramado.
4. Detalle de piezas en ejecución a partir del centro, con la estructura envuelta en haces construida con tallos de mimbre.
5. Cesto sencillo y cesto con tapa y entramados. José Amendoeira utilizó mimbre sin corteza y con corteza para producir el efecto de dos colores.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

El arte de tejer fibras vegetales y transformarlas en objetos utilitarios es un arte ancestral que abarca varias especies. En este contexto, el mimbre resulta de la domesticación de una planta, condicionando su crecimiento para adaptarlo a las necesidades. Se trata de los tallos jóvenes y flexibles de un sauce (también llamado mimbre) que tras ser podados y secados se utilizan en la fabricación de diversos utensilios. Este material también se denomina a veces “verga”, expresión que hace referencia al acto de doblar, es decir, plegar los tallos para entrelazarlos en la fabricación de objetos. Sin embargo, algunas personas, incluidos los propios artesanos, distinguen el mimbre de la verga, lo que puede estar justificado por las tradiciones locales relativas a la designación de las diferentes fases de maduración, o por el hecho de que se refieren a diferentes especies de sauce presentes en el territorio. Los artesanos incluso hacen consideraciones sobre el material más adecuado para una función u objeto concreto, lo que sugiere un conocimiento popular de la planta en cuestión.

En el Algarve, esta actividad adquirió notoriedad en el municipio de Monchique, donde se dan las mejores condiciones para el desarrollo de los sauces. Hay referencias a la exportación de gavillas de mimbre fuera de la región durante el siglo XIX, así como al trabajo de los artesanos locales, que construían alforjas y otros objetos más delicados con mimbre.

Se trata de un oficio esencialmente masculino, ya que es físicamente exigente y a menudo requiere el uso de la fuerza. Como en otras actividades rurales, el aprendizaje se producía principalmente de padres a hijos, o dentro de la misma comunidad, siendo esta la experiencia de algunos de los actuales practicantes. Sin embargo, José Justo cuenta que aprendió “a planchar solo cuando tenía unos 6 o 7 años, observando a sus vecinos”, porque en aquella época “la gente tenía miedo de enseñar”, un relato que coincide con los informes obtenidos en otros oficios y que revela el cuidado que se ponía en reservar los conocimientos, para no crear competencia, y da fe de la importancia económica de la actividad.

Hoy en día el escenario ha cambiado y no hay muchos candidatos a aprendices, lo que lleva a los artesanos a sentir que serán los últimos practicantes del arte. Consideran el material versátil y con buenas condiciones para la creación de objetos más modernos y creen que la duración del aprendizaje será la mayor dificultad para la continuidad del oficio. José Amendoeira dice que antes “no se miraba el tiempo de aprendizaje, se empezaba por las cestas más fáciles y luego venían otras”, recordando que su padre le enseñó las técnicas de cestería primero con cañas “para no dañar el mimbre”. En la misma línea, José Eleutério defiende la necesidad de “un año entero trabajando al lado de otra persona”, una opinión que también está relacionada con la disponibilidad de materia prima y el necesario conocimiento del ciclo vegetativo de la planta asociada a este oficio, porque, (como dice José I. Rosa) “el cesterero tiene que producir el material que va a utilizar”.

MATERIA PRIMA, UTENSILIOS Y OBJETOS

El sauce es una planta del género *Salix* que incluye varias especies, algunas de ellas presentes en el Algarve. Crece en las orillas de los arroyos, en ambientes húmedos, pero para ello hay que plantarla y luego podarla para aprovechar los tallos que aún son delgados. Según los testimonios, se planta una estaca de mimbre “donde se quiera” y, a partir del año siguiente, se podan las nuevas que brotan, dejando que el tocón original se agrande.

Como ocurre con otros materiales vegetales, la preparación de esta materia prima sigue un calendario natural. La poda se realiza en enero y febrero, preferentemente en el cambio de luna llena a menguante, “para que no aparezcan gusanos”. A continuación, se divide el mimbre según su tamaño y grosor, y se coloca en pequeños fardos para que circule el aire y la luz. La pieza se pone a secar durante unos meses y después de ese periodo hay que colocarla en un tanque de agua durante un periodo de 10 a 20 días (en función de su grosor) para que adquiera la flexibilidad necesaria para poder trabajarla, normalmente en los meses de mayo o junio. Otra parte se coloca en un ambiente húmedo, para estimular el crecimiento de las hojas, que son el indicador del momento de retirar la corteza. Este procedimiento debe realizarse en abril, antes de que aparezcan los brotes y se cree el vigor, para que la corteza salga bien de la madera. Este material puede utilizarse en verano, tras el periodo de secado. Al final del verano empiezan a aparecer nuevos brotes de mimbre, pero no se podrá repetir el mismo proceso hasta enero.

El mimbre sin corteza (el núcleo del mimbre) también puede ser torneado y convertido en haces, es decir, tiras muy finas como cintas, utilizadas principalmente para cubrir otros elementos de una pieza.

Cualquiera de estos materiales debe humedecerse de nuevo antes de empezar a tejer objetos, para que se doblen bien y no se rompan. Se humedece según sea necesario para que no se oscurezca, pero para conseguir los tallos más blancos es necesario azufre.

La mayoría de los artesanos utilizan herramientas rudimentarias pero eficaces, en algunos casos inventadas o mejoradas por ellos mismos, que se emplean a lo largo de las distintas etapas del trabajo. Los objetos afilados, como las tijeras de podar o los cuchillos y navajas, se utilizan tanto para podar y limpiar el mimbre como durante la elaboración de los objetos para cortar y recortar las puntas. Todavía en la fase de preparación del material, están los instrumentos para abrir y quitar la corteza de los tallos y rasgarlos, que pueden ser solo el cuchillo y el mazo de madera, o un simple rasgador, como el fabricado por José Amendoeira: un palo doblado por la mitad, con una chapa colocada a cada lado “para no hacer bocas” al pasar por el mimbre. José I. Rosa utiliza un torno de hierro para quitar la corteza del mimbre y también una máquina para hacer las haces de mimbre.

Durante la confección de los objetos, son útiles los perforadores o sovinos, que se utilizan para abrir espacio (perforar) en los lugares donde entrarán otros tallos, ayudando al artesano a realizar los cruces. Para ello, José Eleutério utiliza un instrumento improvisado de madera y hierro, mientras que José Amendoeira utiliza una pieza de madera de verdugo o de cuerno de cabra, mucho más resistente. Este artesano también utiliza un pequeño tocón de madera fuerte para golpear y apretar la rueda, sin dejar que los cestos se aflojen, lo que llama un cadelo.

José Justo recuerda los viejos tiempos en los que “había cestas para todo: para trabajar en el campo, para recoger patatas, madroños, cestas redondas, con asas, cestas largas con tapa (para la merienda), cestos, fruteros...”, para satisfacer las distintas necesidades de la vida cotidiana, tanto en casa como en el campo, o para apoyar otras actividades. A estos recipientes, José J. Rosa añade las cestas de pan, que funcionaban como dos alforjas laterales de la bicicleta del vendedor, y las cestas ovaladas de pescado (c. 40x30), que fabricaba en el taller de su padre y que se vendían a las fábricas de Portimão y Olhão para el transporte de pescado. Otro servicio importante que realizaban las tejedoras de cestas era el relleno de garrafas y botellas, actividad que estaba asociada al trabajo en las bodegas, en los momentos en que era necesario preparar los recipientes.

Además de las diferentes vasijas, los muebles de mimbre también son muy conocidos. Mesas, pero sobre todo sillas, de diversas formas y funciones, con una estructura de base de madera y el resto de mimbre, concretamente de haces de mimbre, entrelazado con otros elementos. Muebles que se siguen fabricando hoy en día, aunque en menor número.

En la actualidad, los artesanos también llevan botellas y otros recipientes, y también se fabrican objetos como baúles, jardineras, lámparas y otros de carácter más artístico, pero es la producción de diversos tipos de cestas, tanto utilitarias como decorativas, la que sigue dominando la actividad.

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Silves, Vila Real de Santo António
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Ana Silva, José Valente, José Vitorino Martins
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	1
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	61
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Envelhecimento do ofício/ força de trabalho; Viabilidade financeira insuficiente; Obstáculos causados por excesso de burocracia/licenças Envejecimiento del oficio/ fuerza de trabajo; Viabilidad financiera insuficiente; Obstáculos causados por exceso de burocracia/licencias

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

Esta é uma arte intemporal, da qual é difícil definir a origem. Crê-se que este tipo de trabalhos com materiais vegetais, de certa forma transversais a inúmeras geografias, esteja mesmo relacionado com os processos de sedentarização das primeiras comunidades agro-pastoris. Contudo, por se tratar de materiais perecíveis, não aparecem nos registos arqueológicos e só muito mais tarde se tem notícias da sua utilização através de outras fontes.

Ao longo do tempo e de local para local podem existir alterações nos pormenores das técnicas utilizadas, assim como podem variar alguns dos materiais vegetais disponíveis. Contudo, mantêm-se padrões base, como por exemplo as características dos materiais necessários para determinado tipo de trabalho, tais como a flexibilidade ou a resistência à humidade, obedecendo sempre à mesma capacidade de adaptação e adequação das características dos materiais aos utensílios.

Antigamente estes produtos vendiam-se em feiras e mercados, mas a atividade não era considerada um ofício. José Vitorino conta que quem se dedicava a produzir algumas esteiras para vender eram sobretudo os caseiros das quintas, a quem os patrões ofereciam trabalho a troco de comida e alguns géneros. Por esse motivo faziam outros biscates, conseguindo assim algum dinheiro para comprar bens que não conseguiam obter por permuta, como açúcar ou café.

Por outro lado, no campo eram várias as pessoas que sabiam fazer este tipo de objetos e faziam o que precisavam para o uso de suas casas.

A arte da esteiraria é fácil de aprender no que respeita à execução das peças. Os praticantes entrevistados consideram que uma oficina de um dia já pode dar as bases necessárias para aprender e dominar as principais técnicas de execução, permitindo que os participantes consigam depois evoluir, à medida que ganharem experiência. A complexidade da arte está no domínio dos conhecimentos relacionados com a aquisição e tratamento da matéria-prima, pois uma aprendizagem destes processos será morosa, delicada e terá que respeitar os ciclos vegetativos das plantas. Trata-se de saberes que se vão adquirindo e consolidando ao longo do tempo, através da experiência e da observação.

Tanto Ana Silva como José Vitorino aprenderam a fazer esteiras já em idade adulta, com outras pessoas do meio rural a quem pediram para ensinar as técnicas, porém grande parte do entendimento das características e comportamentos dos materiais foram adquirindo lentamente já com a prática.

Os praticantes deste ofício completam todo o processo tradicional implicado na confecção de esteiras com materiais vegetais, desde a apanha da matéria-prima no campo à execução dos objetos. Estas primeiras fases do trabalho estão dependentes dos ciclos da natureza, os quais devem ser respeitados, embora “já não estejam muito certos como antigamente” devido às alterações climáticas.

Deste modo, antes de produzir os objetos é preciso considerar o processo de apanha, assim como o tratamento e a preparação dos materiais, incluindo secagem, acondicionamento e armazenamento. Todo este processo dura vários meses até estar finalizado, embora em certos casos não seja necessária grande preparação da matéria-prima antes de armazenar, contudo são etapas que têm os seus tempos próprios que não podem ser ultrapassados.

A execução das peças é uma fase independente, que pode decorrer em momentos mais alargados no tempo, mas que resulta do sucesso das anteriores.

MATÉRIAS-PRIMAS, FERRAMENTAS E OBJETOS

Estes artesãos utilizam como matéria-prima a cana (*Arundo donax*), a tabua (*Typha dominicensis*), o funcho (*Foeniculum vulgare*) e a palha de centeio (*Secale cereale*). À exceção do centeio, que é cultivado, o trabalho com estes materiais exige saber quais os melhores sítios para apanhar as plantas e tentar não variar muito o local, de modo a ser mais fácil identificar se aquilo que vai ser colhido é novo ou já envelheceu na natureza.

José Vitorino gosta de apanhar as canas junto às ribeiras, perto de sua casa, pois consegue escolhê-las direitas e uniformes. Estas estão disponíveis todo o ano, embora habitualmente costume apanhar em janeiro, “quando estão a hibernar”. Ana Silva, que utiliza sobretudo cana nos seus trabalhos, afirma que já procede à apanha durante todo o ano, respeitando apenas a maturidade da planta e o calendário lunar, sendo o quarto minguante a melhor fase e a lua nova o período em que não se pode apanhar.

Já a tabua pode ser apanhada no verão, preferencialmente até ao fim do mês de agosto para ter tempo de secar durante o estio. No entanto, a disponibilidade e o período da apanha também dependem das condições atmosféricas de cada ano. Segundo Ana Silva, trata-se de um material cada vez mais escasso na região, pois devido à seca pode não chegar a crescer o suficiente durante o inverno. Caso cresça bem até pode ser apanhada logo a partir de abril.

O funcho é uma planta que se colhe igualmente durante o verão e, segundo José Vitorino, em setembro continua a apresentar boa qualidade, até à altura em que comece a mudar de cor e a libertar mais cheiro.

Quando há sementeira do cereal, a palha de centeio também se consegue obter durante o verão.

A maioria destes materiais está relacionada com lugares húmidos e a sua presença na natureza depende, em grande medida, da permanência de água nesses lugares durante o tempo necessário ao nascimento e maturidade das plantas. Situação esta que, devido às alterações climáticas e ao prolongamento dos períodos de estio e até de seca, condiciona a disponibilidade da matéria-prima.

Ana Silva explica que existem várias técnicas de cortar as plantas, mas costuma utilizar o serrote e a enxada na maior parte dos casos. A cana é o material que dá mais trabalho, pois é preciso fazer a limpeza com uma foice, um canivete ou uma maquinação artesanal que criou para garantir maior rapidez e eficiência nesta operação. Contudo, o corte e as características da limpeza estão relacionadas com o tipo de trabalho que se vai fazer.

Materiais como a tabua ou funcho são mais fáceis de tratar. Basta colher e espalhar em cima de uma superfície para secar ao sol, sem contacto com o chão para não absorver humidade, e ir voltando após alguns dias, para um processo uniforme. O principal cuidado a observar é tapar à noite, de forma a proteger da brandura (humidade), que cai sobretudo em agosto.

No caso da tabua, a secagem pode ser iniciada ao sol e depois terminada à sombra, para a planta não ficar muito escura, resultando num trabalho com um aspeto mais clarinho.

Depois de secos, estes materiais juntam-se em pequenos molhos para serem devidamente acondicionados e estarem prontos a utilizar durante todo o ano.

As ferramentas e utensílios de trabalho são em grande parte feitos ou adaptados pelos artesãos para responder às particularidades específicas do seu trabalho. Além das referidas ferramentas de corte, que são diferentes e cuja opção tem a ver com as características das matérias-primas e a melhor forma de as trabalhar para produzir determinado objeto, encontram-se outros utensílios implicados no processo de confeção das esteiras. Entre estes, destaca-se o tear de pedras, preferido por Ana Silva para confeccionar as esteiras, que apresenta uma tecnologia bastante simples: uma espécie de andaime (uma trave suspensa em cima de dois cavaletes), onde se marca a dimensão da peça e se prendem as cordas (com o triplo do comprimento) utilizadas para tecer, recorrendo a pedras (tijolos rústicos) para servir de peso e funcionar como bobines. Colocam-se os molhos de plantas em cima da trave e as cordas vão passando às laçadas, acrescentando sempre molhos em movimentos sucessivos, terminando com nós fortes. As cordas passam alternadamente para um lado e para outro, de modo a que a esteira nunca se desmanche caso alguma se parta.

A corda utilizada é a de sisal, que se compra nas drogarias, embora tradicionalmente para estes trabalhos fossem usadas cordas de esparto ou de piteira.

As esteiras têm maioritariamente funções utilitárias. A opção por um ou outro material para confeccionar uma determinada peça está relacionada, em primeiro lugar, com a sua disponibilidade em quantidade e qualidade suficientes no território. No entanto, algumas matérias-primas são mais adequadas a determinados objetos e funções que outras e há também a questão do gosto pessoal de cada artesão.

Assim, separando por materiais, destacam-se os seguintes exemplos de objetos elaborados com as técnicas da esteiraria. As esteiras de tabua resultam numa peça macia com bom conforto térmico que dão boas camas e, por serem frescas, Ana Silva destaca ainda a

sua utilidade para confeccionar sombreiros e persianas. A este respeito, os artesãos informam que em tempos antigos as esteiras de tabua eram utilizadas para tapar e refrescar as cargas de fruta ou o peixe levado pelos arrieiros para vender no interior da região, preservando a sua frescura e humidade.

Já as esteiras de cana também podem ser utilizadas para fazer sombreamentos, embora não sejam tão frescos como os aqueles confeccionados com tabua. Contudo, estas esteiras são muito utilizadas para secar queijos e também para os figos, ou ainda para construir os telhados de caniço das casas tradicionais.

Com funcho podem-se fazer peças decorativas, mas a utilização mais tradicional é no fabrico de esteiras para secar figos no verão, uma prática que já vem referenciada em crónicas do século XVI, indicando que todas as pessoas faziam e consertavam as suas esteiras no início do mês de julho. José Vitorino explica que a escolha deste material se deve ao facto de os figos frescos não se agarrarem ao funcho, podendo secar convenientemente durante uma primeira fase, tendo a vantagem adicional de o fruto beneficiar do seu gosto e aroma. Já depois de secos, os figos podiam ser colocados em esteiras confeccionadas com cana, para completar o processo, pois estas conferem mais arejamento, uma vez que as canas ficam mais intervaladas e altas na esteira.

Quanto à palha de centeio, pode ser utilizada igualmente para fazer sombreiros ou mesmo proteções para a chuva no exterior das habitações, uma vez que se trata de um material com boas características de impermeabilização.

Ana Silva conta que destes objetos os que mais produz, por encomenda sazonal, são as esteiras de cana e funcho para a secagem dos figos, embora a procura tenha diminuído nos últimos anos.

1. A artesã Ana Silva mostra uma esteira confeccionada com palha de centeio em formato de espiral.
2. Esteira de funcho, uma peça que ainda hoje se utiliza para secar figos no verão, conferindo-lhes um aroma particular. Ana Silva.
3. Ana Silva prepara o tear para iniciar o trabalho, colocando os pesos e as cordas e marcando as medidas da esteira na madeira.
4. Os pesos do tear servem para esticar os fios que vão garantir a estrutura da esteira.
5. Pormenor da construção de uma esteira de tabua
6. com a colocação de material para dar seguimento ao processo.



1. La artesana Ana Silva muestra una estera elaborada con paja de centeio en forma de espiral.
2. Estera de hinojo, una pieza que hoy en día aún se utiliza para secar higos en verano, dándoles un aroma particular. Ana Silva.
3. Ana Silva prepara el telar para iniciar el trabajo, colocando los pesos y las cuerdas y marcando las medidas de la estera en la madera.
4. Los pesos del telar sirven para estirar los hilos que van a garantizar la estructura de la estera.
5. Detalle de la construcción de una estera de tabua
6. Con la colocación de material para dar continuidad al proceso.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

Este es un arte atemporal, por lo que es difícil definir su origen. Se cree que este tipo de trabajos con materiales vegetales, en cierta forma transversales a muchas geografías, está incluso relacionado con los procesos de sedentarización de las primeras comunidades agro pastoriles. No obstante, al tratarse de materiales perecederos, no aparecen en las excavaciones arqueológicas y solo se tiene noticias de su utilización mucho más tarde a través de otras fuentes.

A lo largo del tiempo y de un sitio a otro pueden existir alteraciones en los detalles de las técnicas utilizadas así como pueden variar algunos de los materiales vegetales disponibles. No obstante, se mantienen patrones base, como por ejemplo las características de los materiales necesarios para determinado tipo de trabajo, tales como la flexibilidad o la resistencia a la humedad, obedeciendo siempre a la misma capacidad de adaptación y adecuación de las características de los materiales a los utensilios. Antiguamente estos productos se vendían en ferias y mercados, pero la actividad no era considerada un oficio. José Vitorino cuenta que quien se dedicaba a producir algunas esteras para vender eran sobre todo los caseros de las fincas, a quien los patronos ofrecían trabajo a cambio de comida y algunos géneros. Por ese motivo hacían otras tareas, para conseguir así algún dinero para comprar bienes que no conseguían obtener por permuta, como azúcar o café.

Por otro lado, en el campo eran varias las personas que sabían hacer este tipo de objetos y hacían lo que necesitaban para el uso de sus casas.

El arte de hacer esteras es fácil de aprender en lo que respecta a la ejecución de las piezas. Los practicantes entrevistados consideran que una formación de un día ya puede sentar las bases necesarias para aprender y dominar las principales técnicas de ejecución, permitiendo que los participantes consigan después evolucionar a medida que ganen experiencia. La complejidad del arte está en el dominio de los conocimientos relacionados con la adquisición y el tratamiento de la materia prima, ya que un aprendizaje de estos procesos será lento, delicado y tendrá que respetar los ciclos vegetativos de las plantas. Se trata de saberes que se van adquiriendo y consolidando a lo largo del tiempo, a través de la experiencia y de la observación.

Tanto Ana Silva como José Vitorino aprendieron a hacer esteras ya en edad adulta, con otras personas del medio rural a los que les pidieron que les enseñaran las técnicas, si bien gran parte del entendimiento de las características y comportamientos de los materiales fueron adquiriendo lentamente con la práctica.

Los practicantes de este oficio completan todo el proceso tradicional implicado en la confección de las esteras con materiales vegetales, desde la recolección de la materia prima en el campo a la ejecución de los objetos. Estas primeras fases de trabajo dependen de

los ciclos de la naturaleza, que deben ser respetados, si bien “ya no están tan claros como antiguamente” debido a las alteraciones climáticas.

De este modo, antes de producir los objetos es necesario considerar el proceso de la recolección, así como el tratamiento y la preparación de los materiales, incluyendo el secado, acondicionamiento y almacenamiento. Todo este proceso dura varios meses hasta su finalización, si bien en ciertos casos no sea necesario mucha preparación de la materia prima antes de almacenarla, aunque son etapas que tienen sus tiempos propios que no pueden excederse.

La ejecución de las piezas es una fase independiente, que puede ocurrir con más posterioridad, pero que resulta del éxito de las anteriores.

MATERIAS PRIMAS, HERRAMIENTAS Y OBJETOS

Estos artesanos utilizan como materia prima la caña (*Arundo donax*), la enea (*Typha dominensis*), el hinojo (*Foeniculum vulgare*) y la paja de centeno (*Secale cereale*). A excepción del centeno, que se cultiva, el trabajo con estos materiales exige saber cuáles son los mejores sitios para recolectar las plantas e intentar no variar mucho el sitio, de forma que sea más fácil identificar si lo que se va recoger es nuevo o ya ha envejecido en la naturaleza.

A José Vitorino le gusta recoger las cañas junto a los arroyos, cerca de su casa, ya que consigue escogerlas rectas y uniformes. Estas están disponibles todo el año, aunque habitualmente se suelen recoger en enero, “cuando están hibernando”. Ana Silva, que utiliza sobre todo la caña en sus trabajos, afirma que ya procede a la recogida durante todo el año, respetando solo la madurez de la planta y el calendario lunar, siendo el cuarto menguante la mejor fase y la luna nueva el periodo en que no se puede recoger. La enea puede recogerse en el verano, preferentemente antes de final del mes de agosto para que le dé tiempo de secarse durante el estío. Sin embargo, la disponibilidad y el periodo de la recogida también dependen de las condiciones atmosféricas de cada año. Según Ana Silva, se trata de un material cada vez más escaso en la zona, ya que debido a la sequía puede no llegar a crecer lo suficiente durante el invierno. En caso de que crezca bien se puede recoger ya a partir de abril.

El hinojo es una planta que se recoge igualmente durante el verano y, según José Vitorino, en septiembre continúa a presentar buena calidad, hasta el momento en que comienza a cambiar de color y a liberar más olor.

Cuando hay siembra de cereal, la paja de centeno también se consigue obtener durante el verano.

La mayoría de estos materiales están relacionados con lugares húmedos y su presencia en la naturaleza depende, en gran medida, de la permanencia de agua en estos lugares durante el tiempo necesario para el nacimiento y madurez de las plantas. Esta situación,

debido a las alteraciones climáticas y al prolongamiento de los periodos de estío y hasta de sequía, condiciona la disponibilidad de la materia prima.

Ana Silva explica que existen técnicas para cortar las plantas, pero suele utilizar el serucho y la azada en la mayoría de los casos. La caña es el material que da más trabajo, ya que es necesario hacer una limpieza con una hoz, una navaja o una máquina artesanal que creó para garantizar mayor rapidez y eficiencia en esta operación. No obstante, el corte y las características de la limpieza están relacionadas con el tipo de trabajo que se va a realizar.

Los materiales como la enea o el hinojo son más fáciles de tratar. Basta recogerlos y colocarlos sobre una superficie para que se sequen al sol, sin contacto con el suelo para que no absorban humedad, y después darle la vuelta tras unos días, para que el proceso sea uniforme. El principal cuidado que se debe tener es tapar por la noche, para proteger del sereno (humedad) que cae sobre todo en agosto.

En el caso de la enea, el secado puede iniciarse al sol y después terminar a la sombra, para que la planta no quede tan oscura, dando como resultado un trabajo con un aspecto más claro.

Una vez que estén secos, estos materiales se juntan en pequeños manojos para que estén debidamente acondicionados y que estén listos para utilizarlos durante todo el año.

Las herramientas y utensilios de trabajo son en gran parte hechos o adaptados por los artesanos para responder a las particularidades específicas de su trabajo. Aparte de las mencionadas herramientas de corte, que son diferentes y cuya opción tiene que ver con las características de las materias primas y la mejor forma de trabajarlas para producir determinado objeto, se encuentran utensilios implicados en el proceso de confección de las esteras. Entre estos, destaca el telar de piedras, preferido por Ana Silva para confeccionar las esteras, que presenta una tecnología bastante sencilla: una especie de andamio (una barra suspensa encima de dos caballetes), donde se marca la dimensión de la pieza y se cogen las cuerdas (con el triple de longitud) utilizadas para tejer, recurriendo a piedras (ladrillos rústicos) para que hagan de peso y funcionen como bobinas. Se colocan los manojos de plantas encima de la barra y las cuerdas van pasando por las lazadas, aumentando siempre manojos en movimientos sucesivos, terminando con nudos fuertes. Las cuerdas pasan alternando hacia un lado o el otro, de forma que la estera nunca se deshaga en caso de que alguna se parta.

La cuerda utilizada es la de sisal, que se compra en droguerías, aunque tradicionalmente para estos trabajos se utilizaban cuerdas de esparto o de pita.

Las esteras tienen principalmente funciones utilitarias. La opción por uno u otro material para confeccionar una determinada pieza está relacionada, en primer lugar, con su disponibilidad en cantidad y calidad suficientes en la zona. No obstante, algunas materias

primas son más adecuadas para determinados objetos y funciones que otras y también existe una cuestión del gusto personal de cada artesano.

Por tanto, diferenciando por materiales, se destacan los siguientes ejemplos de objetos elaborados con las técnicas para la confección de esteras. Las esteras de enea dan como resultado una pieza suave con buen confort térmico que se convierten en buenas camas y, al ser frescas, Ana Silva destaca también su utilidad para confeccionar sombreros y persianas. A este respecto, los artesanos informan que en tiempos antiguos las esteras de enea se utilizaban para tapar y refrescar las cargas de fruta o el pescado llevado por los arrieros para vender en el interior de la región, preservando su frescura y humedad.

Las esteras de caña también se pueden utilizar para hacer sombra, aunque no son tan frescas como las que se hacen de enea. No obstante, estas esteras son muy utilizadas para secar quesos y también para higos, o incluso para construir los techos de cañizo de las casas tradicionales.

Con hinojo se pueden hacer piezas decorativas, pero la utilización más tradicional es en la fabricación de esteras para secar higos en verano, una práctica de la que ya tenemos referencias en crónicas del siglo XVI, indicando que todas las personas que hacían y arreglaban sus esteras a principios del mes de julio. José Vitorino explica que la elección de este material se debe al hecho de que los higos frescos no se agarran al hinojo, y se pueden secar convenientemente durante una primera fase, teniendo la ventaja adicional de que el fruto se beneficia en su gusto y aroma. Una vez secos, los higos se podían colocar en esteras confeccionadas con caña, para completar el proceso, ya que confieren más ventilación, ya que las cañas quedan más intercaladas y altas en la estera.

En cuanto a la paja de centeno, se puede utilizar igualmente para hacer sombreros o incluso para protecciones para la lluvia en el exterior de las casas, ya que se trata de un material de buenas características de impermeabilización.

Ana Silva cuenta que de estos objetos, los que más produce, por encargos de temporada, son las esteras de caña e hinojo para el secado de higos, aunque la demanda ha disminuido en los últimos años.

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Alcoutim, Olhão, Tavira
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Igor Silva
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Horácio Amaro, José Cardeira Martins, José Vicente Estevens
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	37
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	1
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Constrangimentos na passagem de saber Limitaciones en la transferencia de conocimientos

DESCRIÇÃO DA ARTE, MATERIAIS, FERRAMENTAS E PRODUTOS

O ferrador é um artífice que se dedica a preparar e aplicar ferraduras nos cascos dos animais. No entanto, apesar do ferro ser um material desde há muito trabalhado pelo homem, a ferradura tal como hoje a conhecemos nem sempre existiu e apenas se generalizou na Europa por volta do século X. Antes, os cascos dos animais eram protegidos por peças que se assemelhavam a sandálias, produzidas em materiais como o esparto ou o couro, sendo estes por vezes reforçados com elementos em metal. A proteção dos cascos era um procedimento de extrema importância para preservar a saúde dos animais e a sua capacidade de resistência, limitando assim um desgaste maior do que aquele que seria o seu desgaste natural, caso os animais não fossem utilizados para trabalho.

No Algarve o gado cavalar e o asinino assumiram-se como os principais meios de transporte e de carga até meados do século XX, assegurando ligações internas e externas. Por esse motivo, tal como devido à utilização destes animais para diversos trabalhos rurais, o ofício de ferrador foi preponderante em toda a região, sendo referido em documentação diversa já desde o século XIII, como por exemplo nas Cartas de Foral ou nas Actas de Vereação onde muitas vezes se registavam o número de ferradores dos municípios, assim como os valores com que eram taxados. Também do ponto de vista militar e de defesa das povoações, a profissão de ferrador foi bastante relevante para manter os cascos das montadas de cavalaria saudáveis.

Por outro lado, embora distintos, o ofício de ferrador e o de ferreiro sempre andaram ligados, partilham a matéria-prima e uma boa parte das ferramentas e não foi incomum os ferreiros executarem tarefas de ferrador, e vice-versa, ou mesmo possuírem licenças para ambos os ofícios.

Entre os informantes deste estudo encontraram-se alguns detentores de saber do ofício de ferrador, cuja atividade principal foi a de ferreiro, sobretudo nas zonas serranas onde era necessário responder a muitas necessidades com os poucos recursos existentes. Estes artífices confeccionavam as ferraduras nas suas oficinas e muitas vezes acabavam também por as aplicar nos animais, seguindo os procedimentos e cuidados de qualquer ferrador. Alguns testemunhos referem que os donos os levavam às oficinas para se executar o serviço, mas outros referem que havia profissionais a percorrer alguns dos montes mais isolados para realizar esse trabalho. Contudo, noutros casos, os ferreiros apenas faziam as ferraduras, que eram depois adaptadas pelos ferradores ao casco dos animais.

Em meados do século XX ainda se encontravam muitos ferradores e ferreiros, no entanto ambas as profissões conheceram um decréscimo acentuado a partir daí. O ofício de ferrador ainda hoje se encontra ativo, embora apenas tenha sido possível identificar um praticante no âmbito deste estudo. Igor Silva interessou-se pelo ofício ainda bastante jovem

ao observar o trabalho dos ferradores nos cavalos com que a sua família negociava. Não teve oportunidade de fazer a aprendizagem nos moldes tradicionais, mas procurou várias formações que lhe permitiram adquirir e alargar os conhecimentos necessários à profissão e percorre toda a região numa oficina móvel. Explica que outrora era necessário ferrar os animais o ano inteiro, quer pela resistência ao trabalho duro no campo, quer pela saúde dos mesmos, assim como mudar as ferraduras de 6 em 6 semanas devido ao crescimento dos cascos, “cerca de 1 cm por mês, como as unhas das pessoas”. Atualmente, com a alteração dos modos de vida, o foco do ofício é essencialmente nos animais associados a atividades de lazer e competição, em boa parte concentrados nos centros hípicas, havendo proprietários que apenas os ferram de 3 em 3 meses.

Ao descrever o ofício, Igor indica que além da execução e aplicação da ferradura é necessário preparar os cascos dos animais e apará-los antes de serem ferrados: “primeiro faz-se uma avaliação geral para ter uma perceção do trabalho a realizar e para perceber qual o comportamento do animal, se é bravo ou manso, para garantir segurança enquanto se ferra o casco”; depois “é retirada a ferradura antiga e é preciso descravar os cravos que se encontram batidos e dobrados, de forma a que saia, com alicates e turqueses”. Depois de retirada a ferradura o casco é limpo por dentro, aparado e recortado com o auxílio da turquês, e de limas ou grosas, para depois se preparar a ferradura de substituição, executada à medida do animal. Esta é novamente aplicada com cravos, que são batidos e dobrados e depois recortada, limada e desbastada, de forma a não magoar nem causar desconforto ao animal. Para fixar a ferradura é necessário abrir e adaptar os orifícios onde vão ser aplicados os cravos, para tal recorre-se a ponteiros e, mais recentemente, a chaves de rebites.

Atualmente, a maior parte das ferraduras é importada, embora seja imprescindível ao ferrador possuir uma forja, pois é necessário proceder a alterações e, em determinados casos, preparar ferraduras de raiz. Para a execução das ferraduras o ferro maciço é adquirido em barras, que já possuem sensivelmente a medida do objeto, e depois é preciso aquecer, moldar e bater o metal com martelos até obter a forma pretendida.

A história de Igor Silva é um exemplo e uma inspiração para a recuperação e rejuvenescimento de ofícios tradicionais, que encontram o seu espaço na adaptação a nichos de mercado.

1. As ferraduras foram essenciais para os animais de trabalho. Dado o seu valor simbólico, converteram-se também em peças decorativas e museológicas. Museu do Traje de São Brás de Alportel.
2. Todas as ferraduras têm que ser trabalhadas na forja e na bigorna para se adaptarem especificamente ao animal que as vai receber,
3. o que é especialmente importante no caso de necessidade de resolução de patologias como, por exemplo, esta peça para ajudar a regenerar o tendão,
4. ou esta para corrigir problemas ortopédicos
5. e esta colocada ao contrário na égua Carocha, por melhor se adaptar ao seu caso de laminite (doença do osso interior do casco).



1. Las herraduras fueron esenciales para los animales de trabajo. Dado su valor simbólico, se convirtieron también en piezas decorativas y de museos. Museo de Traje de São Brás de Alportel.
2. Todas las herraduras tienen que trabajarse en la forja y en el yunque para adaptarse específicamente al animal que las va a recibir,
3. lo que es especialmente importante en el caso de necesidad de resolución de patologías como, por ejemplo, esta pieza para ayudar a regenerar el tendón,
4. o esta para corregir problemas ortopédicos
5. y esta colocada al contrario en la yegua Carocha, para adaptarse mejor a su caso de laminitis (enfermedad del hueso interior del casco).

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, MATERIALES, HERRAMIENTAS Y PRODUCTOS

El herrador es una persona que se dedica a preparar y colocar herraduras en los cascos de los animales. Sin embargo, a pesar de que el hierro es un material muy trabajado por el hombre desde hace mucho, la herradura tal y como la conocemos hoy no siempre existió y solo se generalizó en Europa alrededor del siglo X. Antes, los cascos de los animales se protegían por piezas que se parecían a las sandalias, producidas con materiales como el esparto o el cuero, que a su vez se reforzaban con elementos de metal. La protección de los cascos era un procedimiento de extrema importancia para preservar la salud de los animales y su capacidad de resistencia, limitando así un desgaste mayor del que sería su desgaste natural, en caso de que los animales no se utilizaran para el trabajo.

En el Algarve, el ganado equino y asnal se convirtieron en los principales medios de transporte y de carga hasta mediados del siglo XX, asegurando las conexiones internas y externas. Por ese motivo, así como debido a la utilización de estos animales para diversos trabajos rurales, el oficio del herrador fue preponderante en toda la región, y aparece en diversa documentación ya desde el siglo XIII, como por ejemplo en las Cartas de Foral o en las Actas de Representación Municipal donde muchas veces se registraban el número de herradores en los municipios, así como los precios que se aplicaban. También desde el punto de vista militar y de defensa de las poblaciones, la profesión del herrador fue bastante relevante para mantener los cascos de las montadas de caballerías sanas.

Por otro lado, aunque distintos, el oficio de herrador y de herrero siempre están relacionados, comparten la materia prima y buena parte de las herramientas y no es raro que los herreros ejecuten tareas de herrador y viceversa, o incluso que tengan licencias para ambos oficios.

Entre los participantes en este estudio, había algunas personas que conocían el oficio de herrador, cuya principal actividad fue la del herrero, sobre todo en zonas de la serranía donde era necesario responder a muchas necesidades con los exiguos recursos existentes. Estas personas confeccionaban las herraduras en sus talleres y muchas veces acababan también por colocarlas en los animales, siguiendo los procedimientos y cuidados de cualquier herrador. Algunos testimonios indican que los dueños los llevaban a los talleres para ejecutar el servicio, pero otros indican que había profesionales que recorrían las aldeas más aisladas para realizar este trabajo. Sin embargo, en otros casos, los herreros solo realizaban herraduras, que después eran adaptadas por los herradores a los cascos de los animales.

A mediados del siglo XX aún se encontraban muchos herradores y herreros. Sin embargo, estas dos profesiones tuvieron una notable disminución a partir de ese momento. El oficio del herrador aún hoy se encuentra activo, aunque solo haya sido posible identificar un

profesional en activo en el ámbito de este estudio. Igor Silva se interesó por el oficio cuando era bastante joven al observar el trabajo de los herradores en los caballos con los que negociaba su familia. No tuvo oportunidad de aprender en los moldes tradicionales, pero buscó varios cursos que le permitieron adquirir y ampliar los conocimientos necesarios para la profesión y ahora recorre toda la región con un taller móvil. Explica que antaño era necesario herrar a los animales todo el año, ya fuera por la resistencia al trabajo duro en el campo, o por la salud de los mismos, así como cambiar las herraduras cada 6 semanas debido al crecimiento de los cascos, “cerca de 1 cm al mes, como las uñas de las personas”. Actualmente, con los cambios en los modos de vida, el foco del oficio se sitúa principalmente en los animales asociados a actividades de ocio y competición, en buena parte concentrados en centros hípicas, con propietarios que solo solicitan sus servicios cada 3 meses.

Al describir el oficio, Igor indica que además de la ejecución y colocación de herraduras es necesario preparar los cascos de los animales y arreglarlos antes de colocar las herraduras: “primero se hace una evaluación general para tener una percepción del trabajo que hay que realizar y para entender cuál es el comportamiento del animal, si es bravo o manso, para garantizar la seguridad mientras se coloca la herradura”; después “se retira la herradura antigua y es necesario retirar los clavos que están golpeados y doblados, para que salga, con alicates y tenazas”. Después de retirar la herradura se limpia el casco por dentro, se arregla y recorta con la ayuda de unas tenazas, y de limas o escofinas, para después preparar la herradura de sustitución, ejecutada a medida del animal. A continuación, se coloca de nuevo con clavos, que se golpean y doblan y después recortada, limada y desbastada, para que no dañe ni cause molestias al animal. Para fijar la herradura es necesario abrir y adaptar los orificios donde se van a colocar los clavos, para ello se recurre a punteros y, más recientemente a remaches.

Actualmente, la mayor parte de las herraduras es importada, aunque es imprescindible que el herrador tenga una forja, ya que es necesario proceder a modificaciones y, en determinados casos, preparar herraduras desde cero. Para la ejecución de las herraduras el hierro macizo se adquiere en barras, que ya tienen aproximadamente la medida del objeto, y después es necesario calentar, moldear y golpear el metal con martillos hasta obtener la forma necesaria.

La historia de Igor Silva es un ejemplo y una inspiración para la recuperación y el rejuvenecimiento de los oficios tradicionales, que encuentran su espacio en la adaptación a nichos de mercado.

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Alcoutim, Loulé, Monchique, Tavira
Nome dos praticantes Nombre profesionales	António Jesus, Marco Cristovam
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	José Cardeira Martins, José Vicente Estevens, Matias Pereira
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	1
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	49
Aprendizes Aprendices	1
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 1 Previstas/Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

Até às primeiras décadas do século XX o ofício de ferreiro foi um dos mais importantes da região, quer nas zonas rurais quer nos núcleos urbanos, na medida em que a sua arte de caldear o ferro era essencial para responder tanto a necessidades de outros ofícios, como a atividades importantes do quotidiano das comunidades. Por estes motivos, já desde a época medieval esta profissão era alvo de atenções especiais, por meio da sua regulamentação e estabelecimento de alguns privilégios. Trata-se de um ofício importante e imprescindível, mas tal como acontecia com outros ofícios mecânicos (realizados com as mãos e empregando força física) esta foi uma profissão durante séculos atribuída a judeus e cristãos-novos, pois a eles cabia este tipo de trabalhos mais físicos.

Atualmente os hábitos e necessidades da sociedade mudaram e apenas se encontram dois ferreiros ativos na região. António de Jesus durante muitos anos só exerceu este ofício tradicional em Monchique, mas acabou por modernizar outro setor de atividade por razões financeiras, dedicando-se à atividade de ferreiro apenas em tempo parcial. Já Marco Cristovam é um mestre ferreiro, ainda jovem, que desenvolve essencialmente trabalho artístico, porém com recurso às ferramentas e técnicas do ofício tradicional.

Por afeição ao espaço, José Estevens ainda passa uma boa parte dos dias na sua oficina em Cachopo, no entanto os tempos de trabalho de outrora há muito que terminaram. Permanecem as memórias dos 6 ou 7 ferreiros que existiam naquela aldeia serrana e de muitos outros “por esses caminhos fora, descendo a serra até Loulé”, que realizavam sobretudo trabalhos ligados ao campo. Nos seus tempos de atividade também ele fez muitos serviços para as freguesias ao redor, a produzir objetos novos, mas também a reparar tudo o que fosse preciso e recorda o período do ano mais intenso, desde abril sempre de empreitada até ao inverno. O seu trabalho e vendas era todo realizado na oficina, mas gostava de ir a três ou quatro feiras e mercados apenas para estar com as pessoas e conversar com os clientes.

Os ferreiros entrevistados consideram que esta é uma profissão quase mística, devido ao uso do fogo para moldar o ferro e, de certo modo, assim foi entendida durante algum tempo, sendo o ferreiro um membro distinto na comunidade. Este ofício exige uma aprendizagem longa, de cerca de 12 anos, ao cuidado de um mestre e passando por várias fases, até o aprendiz adquirir competências para dominar os segredos da arte. São unânimes as opiniões de que a transmissão tradicional do saber desde tenra idade é a mais conveniente, embora se considere que a aprendizagem é sempre contínua, fruto da experiência. A este respeito é interessante assinalar o percurso de Marco Cristovam, que teve contacto com o ofício já em idade adulta, mas teve oportunidade de realizar um percurso de 12 anos,

aprendendo com diferentes mestres, numa primeira fase em Portugal e posteriormente com uma jornada de 7 anos, em comunidades de ferreiros por diversos países da Europa, adquirindo experiências e absorvendo diferentes conhecimentos.

MATÉRIA-PRIMA, FERRAMENTAS E OBJETOS

O ferro é todo proveniente de outras regiões e países da Europa, o que encarece a atividade, sobretudo para se obter material de boa qualidade. Sobre este tema, José Carneira Martins explica que o ferro para as foices tinha que ser muito bom para não estalar nem partir, acrescentando que uma foice bem feita era preparada com ferro e aço caldeados na forja, três partes de ferro e uma de aço. Este podia vir da Alemanha ou da Fábrica de Aços do Tomé Feiteira, que era menos dispendioso.

A confeção de uma peça passa por diversas fases, com a utilização de ferramentas específicas em cada uma delas.

Primeiro é preciso forjar, ou caldear, o ferro. Isto é, aquecê-lo na forja até ficar incandescente e capaz de ser moldado. Em seguida, o ferro é pousado na bigorna para ser batido com o martelo e o malho ou a maceta. Para este procedimento de malhar o ferro são precisos dois homens, o mestre que o segura com a tenaz e vai marcando com o martelo o local preciso onde o malho deve bater e o ajudante que, seguindo as suas orientações, vai desferindo sucessivos golpes até lhe atribuir as formas desejadas. Depois é preciso fazer correções e utiliza-se o torno e limas para afinar as peças, com o ferro já frio.

António Jesus indica que após este processo a peça ainda vai à forja para se provocar o arrefecimento controlado, a chamada têmpera. O ferro pode ser temperado por submersão na água, produzindo um arrefecimento mais brusco e duro, ou em óleo (por exemplo óleo para carros), uma têmpera utilizada para produzir ferramentas de corte mais preciso. Neste último caso tem que se ter especial atenção à temperatura do ferro, indicada por um tom laranja já meio esmorecido.

As forjas tradicionais são alimentadas a carvão vegetal, associadas a um fole (composto por uma sanfona de pele entre duas peças de madeira) para ajudar a atizar as chamas, mas existem soluções mais modernas, como o uso de ventoinha.

Outras ferramentas deste ofício são os ponteiros, a talhadeira para talhar bocados de ferro, o rebolo, para afiar as foices, ou o cinzel, feito pelo próprio ferreiro e que servia para os cortes (serrilha) das foices. Note-se, também, que alguns ferreiros ainda hoje atribuem à bigorna o nome de açafra, tal como aparece em documentação antiga.

De acordo com os testemunhos recolhidos, no Algarve destaca-se a produção de diferentes instrumentos para a agricultura, como sachos e enxadas, charruas, arados ou alfer-

ces, instrumentos estes que eram essenciais para toda a comunidade, pois há décadas atrás todas as famílias tinham “um bocadinho de terra para cultivar”.

António de Jesus conta também que um dos principais trabalhos dos ferreiros foi a produção de machados para os tiradores de cortiça, os quais têm um formato especial e requerem determinados cuidados de precisão, apenas ao alcance dos ferreiros, e aponta ainda outro exemplo relacionado com a atividade corticeira, a preparação de “umas balanças antigas, de estilo romano, utilizadas para pesar a cortiça”.

Também muito relevante na serra de Monchique foi a produção e constante reparação de picaretas e outros instrumentos (ponteiro, refundidor e peixoto) utilizados para partir pedra e escavar as minas de água nos lugares indicados pelos vedores.

Já na serra do Caldeirão o objeto de destaque foi a foice, quer pelas quantidades produzidas, quer pela rentabilidade. A este respeito José Carneira Martins recorda que todos os anos, antes do período da ceifa, havia trabalho de sobra para dezenas de ferreiros pela serra afora só a fazer foices, um trabalho que implicava a observação de muitos detalhes para que as peças fossem resistentes e de boa qualidade. Diz que no tempo do seu pai eram produzidas 3 ou 4 mil por ano, todas feitas à mão, às quais era depois necessário aplicar os cabos de madeira (preferencialmente de pinho ou freixo), encomendados a um artesão especializado, que durante vários meses só trabalhava para esse efeito.

Por outro lado, é preciso não esquecer a confeção de ferraduras para o gado asinino que, por vezes, também era ferrado nas oficinas. Estas peças eram produzidas em grande quantidade, de acordo com as características dos diferentes animais, embora depois fossem adaptadas a cada situação específica, e ofereciam bastante retorno financeiro. Exemplo do seu valor económico é a possibilidade de funcionarem como moeda de troca, como testemunha Matias Pereira que pagava o ferro e o carvão com ferraduras a um comerciante que vinha de Mértola e depois as levava para vender.

Além destes objetos, contam-se ainda utensílios domésticos variados como panelas e tenazes, ou peças de mobiliário, como os antigos leitos de ferro.

1. Antigo fole para alimentar a caldeira, construído em couro pelo ferreiro José Estevens e seu pai.
2. Rebolo de pedal com pedra de arenito vermelho, na oficina de José Estevens.
3. Vista geral da oficina de José Estevens na sua família há 3 gerações de ferreiros e construída por seu avô.
4. Martelos e bigorna, duas das principais ferramentas de um ferreiro. Oficina de José Estevens.
5. A foice foi uma das mais importantes peças construídas pelos ferreiros algarvios. Esta ainda pertence a uma família de Corte Garcia (Loulé).
6. As trempes para pousar os tachos de barro ou de arame e as tenazes para mexer o lume foram importantes objetos do quotidiano, que ainda hoje são usados.



1. Fuelle antiguo para alimentar la caldera, realizado de cuero por el herrero José Estevens y su padre.
2. Muela de pedal con piedra de arenisca roja, en el taller de José Estevens.
3. Vista general del taller de José Estevens en su familia hay 3 generaciones de herreros y construida por su abuelo.
4. Martillos y yunque, dos de las herramientas clave de un herrero. Taller de José Estevens.
5. La hoz fue una de las piezas más importantes construidas por los herreros del Algarve. Esta aún pertenece a una familia de Corte Garcia (Loulé).
6. Las trébedes para apoyar las cacerolas de barro o de latón y las tenazes para mover la lumbre fueron objetos importantes en la vida cotidiana, que aún se usan hoy en día.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

Hasta las primeras décadas del siglo XX, el oficio de herrero era uno de los más importantes de la región, tanto en las zonas rurales como en las urbanas, ya que el arte de hervir el hierro era esencial para satisfacer las necesidades de otros oficios y para actividades importantes en la vida cotidiana de las comunidades. Por estas razones, desde la época medieval, esta profesión ha recibido una atención especial, mediante su regulación y el establecimiento de algunos privilegios. Es un oficio importante e imprescindible, pero al igual que otros oficios mecánicos (realizados con las manos y utilizando la fuerza física), durante siglos fue una profesión atribuida a los judíos y cristianos conversos, ya que eran los responsables de este tipo de trabajos más físicos.

Hoy en día, los hábitos y las necesidades de la sociedad han cambiado y solo hay dos herreros activos en la región. António de Jesus solo practicó este oficio tradicional en Monchique durante muchos años, pero acabó modernizando otro sector de actividad por motivos económicos, dedicándose a la herrería solo a tiempo parcial. Marco Cristovam, por su parte, es un joven maestro herrero que realiza un trabajo esencialmente artístico, pero utilizando las herramientas y técnicas del oficio tradicional.

Por cariño a ese lugar, José Stevens sigue pasando buena parte de sus días en su taller de Cachopo, pero los días de trabajo de antaño quedaron atrás. Queda el recuerdo de los 6 o 7 herreros que había en ese pueblo de montaña, y de otros muchos “por esos caminos, bajando la montaña hasta Loulé”, que realizaban principalmente trabajos relacionados con el campo. En sus días de trabajo también realizó muchos trabajos para las localidades de su entorno, produciendo nuevos objetos, pero también reparando lo que fuera necesario, y recuerda el período más intenso del año, desde abril, siempre por contrato, hasta el invierno. Todo su trabajo y sus ventas se hacían en el taller, pero le gustaba ir a tres o cuatro ferias y mercados solo para conocer gente y hablar con los clientes.

Los herreros entrevistados consideran que se trata de una profesión casi mística, debido al uso del fuego para dar forma al hierro, y en cierto modo, así se entendió durante algún tiempo, siendo el herrero un miembro distinguido de la comunidad. Este oficio requiere un largo aprendizaje, de unos 12 años, bajo el cuidado de un maestro y pasando por varias etapas, hasta que el aprendiz adquiere la destreza para dominar los secretos del arte. Es unánime la opinión de que la transmisión tradicional de conocimientos desde una edad temprana es la más conveniente, aunque se considera que el aprendizaje es siempre continuo, fruto de la experiencia. Marco Cristovam, que tuvo contacto con el oficio cuando ya era adulto, tuvo la oportunidad de pasar 12 años aprendiendo con diferentes maestros, primero en Portugal y luego durante 7 años en comunidades de herreros de varios países europeos, adquiriendo experiencia y absorbiendo diferentes conocimientos.

MATERIA PRIMA, HERRAMIENTAS Y OBJETOS

Todo el hierro procede de otras regiones y países de Europa, lo que encarece la actividad, sobre todo para obtener material de buena calidad. A este respecto, José Cardeira Martins explica que el hierro de las hoces tenía que ser muy bueno para no agrietarse ni romperse, y añade que una hoz bien hecha se preparaba con hierro y acero hervidos en la fragua, tres partes de hierro y una de acero. Podía venir de Alemania o de la Fábrica de Acero de Tomé Feiteira, que era más barata.

La elaboración de una pieza pasa por varias fases, con el uso de herramientas específicas en cada una de ellas.

Primero hay que forjar el hierro, o hervirlo. Esto significa calentarla en la fragua hasta que esté incandescente y pueda ser moldeada. A continuación se coloca el hierro en el yunque para golpearlo con el martillo y el mazo. Este procedimiento requiere dos hombres: el maestro, que sujeta el hierro con las pinzas y marca con el martillo el punto preciso donde debe golpear el mazo, y el ayudante, que sigue sus instrucciones y da golpes sucesivos hasta que el hierro toma la forma deseada. Después, hay que hacer correcciones y utilizar el torno y las limas para afinar las piezas, con el hierro ya frío.

António Jesus indica que después de este proceso la pieza todavía va a la fragua para provocar un enfriamiento controlado, el llamado temple. El hierro puede templarse por inmersión en agua, lo que produce un enfriamiento más brusco y duro, o en aceite (por ejemplo, aceite de automóvil), un temple que se utiliza para producir herramientas de corte más precisas. En este último caso, hay que prestar especial atención a la temperatura de la plancha, indicada por un tono anaranjado descolorido.

Las fraguas tradicionales se alimentan con carbón vegetal, asociado a un fuelle (compuesto por un fuelle de cuero entre dos piezas de madera) para ayudar a avivar las llamas, pero hay soluciones más modernas, como el uso de un ventilador.

Otras herramientas de este oficio son los punteros, el cincel para cortar piezas de hierro, la muela, para afilar las hoces, o el cincel, hecho por el propio herrero y utilizado para cortar (serrar) las hoces. También hay que señalar que, aún hoy, algunos herreros siguen llamando al yunque “açafra”, tal y como aparece en los documentos antiguos.

Según los testimonios recogidos, en el Algarve destaca la producción de diferentes instrumentos para la agricultura, como azadas y azadones, arados, rejas y azadones, instrumentos que eran esenciales para toda la comunidad, porque hace décadas cada familia tenía “un pedazo de tierra para cultivar”.

António de Jesus cuenta también que uno de los principales trabajos de los herreros era la fabricación de hachas para los descorchadores, que tienen una forma especial y requie-

ren ciertos cuidados de precisión, solo al alcance de los herreros, y señala también otro ejemplo relacionado con la actividad corchera, la elaboración de “unas antiguas balanzas, de estilo romano, utilizadas para pesar el corcho”.

También fue muy relevante en la Sierra de Monchique la producción y reparación constante de picos y otros instrumentos (puntero, escariador y pescador) utilizados para romper la piedra y excavar minas de agua en los lugares indicados por los veedores.

En la sierra de Caldeirão, la hoz era el objeto más importante, tanto por las cantidades producidas como por su rentabilidad. En este sentido, José Cardeira Martins recuerda que todos los años, antes de la época de la cosecha, había mucho trabajo para decenas de herreros en la montaña sólo para hacer hoces, un trabajo que implicaba la observación de muchos detalles para que las piezas fueran resistentes y de buena calidad. Dice que en la época de su padre se producían 3000 o 4000 al año, todos hechos a mano, a los que había que aplicarles mangos de madera (preferentemente de pino o fresno), encargados a un artesano especializado, que trabajaba durante varios meses solo para ello.

Por otra parte, no hay que olvidar la fabricación de herraduras para burros, que a veces también se herraban en los talleres. Estas piezas se producían en grandes cantidades, según las características de los distintos animales, aunque luego se adaptaban a cada situación concreta, y ofrecían un considerable rendimiento económico. Un ejemplo de su valor económico es la posibilidad de que funcionen como moneda de cambio, como atestigua Matias Pereira, que pagaba el hierro y el carbón con herraduras a un comerciante que venía de Mértola y luego las llevaba a vender.

Además de estos objetos, también hay diversos utensilios domésticos, como sartenes y pinzas, o piezas de mobiliario, como las antiguas camas de hierro.

LATOARIA

HOJALATERÍA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Monchique, Olhão, Silves
Nome dos praticantes Nombre profesionales	David Fernandes, João Cabrita, João Oliveira, Túlio Martins
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Anastácio Martins
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	0
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	2
Não profissionais No profesionales	2
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	51
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE E OBJETOS

A latoaria desempenhou um papel muito relevante na região algarvia até às últimas décadas do século XX. Trata-se de um ofício antigo que se terá estabelecido a partir do séc. XVI, enquadrado pela evolução tecnológica dos trabalhos com metais.

Ao longo do tempo assegurou a produção de muitos objetos essenciais à vida quotidiana, porém com a difusão de produtos industriais, em que se passaram a confeccionar alguns dos objetos tradicionais da latoaria, e com a alteração de algumas condições de vida e dos hábitos das populações, o ofício entrou em declínio. Há poucos anos estava quase extinto no Algarve, mas foi alvo de uma ação de revitalização promovida pelo Projeto TASA, num contexto de transmissão de saberes mestre-aprendiz, que permitiu mantê-lo ativo e adaptá-lo a uma realidade e gosto contemporâneos.

No repertório tradicional encontram-se objetos muito diversificados, mas na sua maioria transversais ao território algarvio. Os latoeiros mais antigos assinalam a importância dos utensílios ligados aos usos da água para satisfazer as necessidades domésticas e as lides do campo, tais como “os cântaros para ir à fonte, em cangalhas de ferro levadas pelos animais”, ou os regadores e os baldes, inclusive “um balde especial para retirar a água dos furos, que era muito importante para as gentes da serra”, mas também as infusas e os alcatruzes para as noras. A venda destas peças sempre foi mais acentuada no verão, quando havia mais necessidade de reter a água, e ainda hoje David Fernandes salienta que é nesse período que aumentam as vendas de baldes e regadores.

Entre as peças antigas destacam-se igualmente os cântaros e as bilhas de diferentes capacidades para pôr o leite, que os leiteiros vendiam pelas ruas ou para armazenar e transportar o azeite produzido nos lagares e também as almotolias para o servir à mesa. Assim como se destacam os tradicionais caldeirões e “uns tachos grandes, com duas asas, utilizados para cozer tremoços”, na rua ao fogo de lenha. Além destes recipientes usados na confeção de alimentos, o antigo latoeiro Anastácio Martins recorda “umas panelas baixas e achatadas” que o sogro (mestre latoeiro) costumava construir e eram usadas na serra “para cozer couve ou os jantares de feijão e grão, que se levavam para o campo para as ceifas, ou para as ribeiras, em dias de festa para fazer petiscos”. Explica que as pessoas levavam os ingredientes já preparados dentro da panela, mas ainda crus, e cozinhavam no próprio local onde iam comer, com fogo de lenha, e acrescenta que também o borrego, que se comia em alturas festivas, podia ser cozinhado deste modo ou em tachos, como os usados para preparar os tremoços.

Comuns são também os alguidares que ainda hoje se usam para diferentes fins, inclusive para amassar o pão, como relata João Cabrita que já recebeu encomendas destes “alguidares antigos”, tendo o cliente mostrado uma peça com cerca de 100 anos para servir de modelo.

A este conjunto de objetos tradicionais juntam-se outros, que em alguns casos ainda são produzidos pelos atuais latoeiros, tais como: pás, medidas para líquidos e sólidos usadas no comércio ou funis de diferentes dimensões e até uns “especiais” que nas povoações do interior se usava para encher as chouriças, enxofradeiras para tratar das tomateiras na primavera ou cambos para apanhar a fruta do cimo das árvores, cataventos, algerozes e cúpulas para as chaminés das habitações, lamparinas e candeeiros, jarras e outros pequenos recipientes utilitários ou peças decorativas.

Antigamente, algumas destas peças podiam ser pintadas com tintas comuns compradas nas drogarias, normalmente de cor azul, amarela, verde ou vermelha, tanto em novas como depois de usadas, para disfarçar as marcas do tempo. No entanto, hoje em dia é mais frequente assumir-se a chapa metálica como elemento diferenciador.

MATÉRIA-PRIMA E FERRAMENTAS

As oficinas de latoaria possuem um conjunto de ferramentas indispensáveis a cada fase de construção de uma peça. A primeira consiste na passagem dos moldes para a folha metálica e, para tal, é necessário riscá-la com o ponteiro e usar o compasso para marcar as formas redondas e para transferir ou verificar medidas. De seguida, com uma tesoura de corte de chapa, cortam-se as formas que serão posteriormente modeladas e utilizadas para montar a peça. Nesta fase utiliza-se o maço de madeira e depois o martelo de ferro para bater a chapa na bigorna ou no cepo boleado, modelando-a conforme as necessidades, e depois leva-se à fieira para fazer as costuras e também dobras, rebordos, canais ou outros efeitos desejados.

De acordo com os latoeiros, tanto a bigorna como a fieira são dois dos principais instrumentos do ofício. Esta última é uma máquina de tecnologia simples, com vários carretos que se trocam conforme a finalidade pretendida. A calandra para enrolar e quinar a chapa também é referida como um instrumento útil para a estruturação das peças. Além destas, Anastácio Martins destaca as palancas de ferro, “que se atachavam no chão e serviam para pôr a peça em cima e pregar os pregos ou rebites”, explicando que tinham um uso semelhante ao da bigorna, mas podiam ser mais eficazes devido às dimensões e à forma.

A última fase do processo corresponde à solda. Para o efeito utiliza-se o ferro de soldar com ponta de cobre (essencial para o estanho pegar), ácido, zinco puro para destemperar e solda de estanho. Anastácio Martins salienta a necessidade da ponta do ferro estar sempre limpa e afinada, para garantir a boa aplicação da solda, recordando igualmente que noutro tempo se usava pés de louro para derreter o estanho no preparado, assim como para o aplicar nas peças sem deixar manchas. A respeito da manutenção, o antigo latoeiro sublinha

igualmente a importância do ponteiro acima referido estar afiado e em boas condições para riscar a chapa, o que implica ser frequentemente “amolado num rebolo em pedra esmeril”.

De um modo geral, todos os instrumentos requerem cuidados de manutenção de forma a desempenharem as suas funções corretamente e faz parte do trabalho do latoeiro providenciá-los. Muitas destas ferramentas não se encontram facilmente no mercado e os profissionais mais recentes têm que adquirir antigas, ou construir e adaptar utensílios às suas necessidades.

As principais matérias-primas deste ofício são a folha de flandres e a chapa de zinco (ou galvanizada). Também se usa a chamada folha de lata, uma folha fina de aço, sem nenhum outro componente. No entanto, este material tem menos qualidade que os restantes e não é adequado para todos os objetos. Por um lado, tem pouca resistência física para determinados fins, por outro não pode ser usado em peças destinadas ao uso alimentar sem ser estanhado, para criar uma camada protetora contra a oxidação.

Estas limitações explicam que a folha de Flandres seja o material mais emblemático da latoaria. Esta desenvolveu-se no centro da Europa entre os séculos XVI e XVII e afirmou-se como uma alternativa de qualidade superior, mais resistente e também adequada a objetos de uso alimentar, pois já se encontra estanhada na origem.

A chapa de zinco é a mais recente. Embora este metal seja utilizado desde a época medieval, foi apenas no século XVIII que se desenvolveu o sistema de usar para galvanizar a chapa. Esta tecnologia resulta num material mais rijo e difícil de modelar, mas por isso mais sólido e duradouro. Ao que acresce a vantagem de não necessitar do revestimento em estanho, pois o zinco é resistente à oxidação, assim como à corrosão e ferrugem do aço.

Atualmente os praticantes apontam a dificuldade de encontrar chapa de boa qualidade na região, o que os obriga a um maior esforço para continuar a perpetuar estes saberes tradicionais, passados de geração em geração.

1. Algumas das mais emblemáticas peças da latoaria são as almotolias para levar o azeite à mesa,
2. os potes para o armazenar em casa durante o ano,
3. os cântaros que os leiteiros usavam para transportar o leite em carros de tração animal (Museu do Traje de São Brás de Alportel),
4. ou os regadores, especialmente procurados nos períodos de estio.
5. O latoeiro prepara as dobras da peça com batidas precisas e o auxílio do maço de madeira e da bigorna.
6. Na feira fazem-se os acabamentos, dobras, costuras ou outros efeitos.



- 4
1. Algunas de las piezas más emblemáticas de hojalatería son las alcuzas (aceiteras) para llevar el aceite a la mesa,
2. Las tinajas para guardarlo en casa durante el año,
3. los cántaros que los lecheros usaban para transportar la leche en carros de tracción animal (Museo de Traje de São Brás de Alportel),
4. o las regaderas, especialmente necesarias en los periodos de verano.
5. El hojalatero prepara las dobleces de la pieza con golpes precisos y con la ayuda de un mazo de madera y de yunque.
6. En la hilandera se realizan los acabados, dobleces, costuras y otros efectos.

6

DESCRIPCIÓN DEL ARTE Y OBJETOS

La hojalatería desempeñó un papel muy importante en la región del Algarve hasta las últimas décadas del siglo XX. Se trata de un antiguo oficio que se estableció en el siglo XVI, en el contexto de la evolución tecnológica de la metalurgia.

A lo largo del tiempo hizo posible la producción de muchos objetos esenciales para la vida cotidiana, pero con la difusión de los productos industriales, en los que se fabricaban algunos de los objetos tradicionales de hojalata, y con el cambio de algunas condiciones de vida y hábitos de las poblaciones, la artesanía entró en declive. Hace unos años estaba casi extinguido en el Algarve, pero fue revitalizado por el Proyecto TASA, en un contexto de transmisión de conocimientos entre maestros y aprendices, lo que le permitió mantenerse activo y adaptarlo a una realidad y gusto contemporáneos.

En el repertorio tradicional hay objetos muy diversos, pero sobre todo transversales al territorio del Algarve. Los hojalateros más antiguos señalan la importancia de los utensilios ligados a los usos del agua para satisfacer las necesidades domésticas y las tareas del campo, como “los cántaros para ir a la fuente, en cañones de hierro que llevaban los animales”, o las regaderas y cubos, entre ellos “un cubo especial para sacar agua de los pozos, que era muy importante para la gente de la sierra”, pero también las infusas y los cangilones para las norias. La venta de estos artículos siempre fue mayor en verano, cuando había más necesidad de retener el agua, y aún hoy David Fernandes señala que es en esta época cuando aumentan las ventas de cubos y regaderas.

Entre las piezas antiguas destacan los cántaros y jarras de diferentes capacidades para verter la leche que los lecheros vendían en las calles o para almacenar y transportar el aceite de oliva producido en los molinos, así como las aceiteras para servirlo en la mesa y los tradicionales calderos y “unas grandes sartenes, con dos asas, utilizadas para cocer altramuces” en la calle sobre un fuego de leña. Además de estos recipientes utilizados para cocinar los alimentos, el antiguo hojalatero Anastácio Martins recuerda “unas ollas bajas y planas” que construía su suegro (hojalatero) y que se utilizaban en el monte “para cocinar las berzas o las cenas de alubias y garbanzos, que se llevaban al campo para las cosechas, o a los arroyos, en los días de fiesta para hacer meriendas”. Explica que la gente cogía los ingredientes ya preparados dentro de la olla, pero todavía crudos, y los cocinaba en el mismo lugar donde iban a comer, sobre un fuego de leña, y añade que el cordero, que se comía en ocasiones festivas, también podía cocinarse así o en ollas, como las que se utilizaban para preparar altramuces.

También son comunes los cuencos que se siguen utilizando hoy en día para diferentes fines, incluido el de amasar el pan, pues João Cabrita informa de que ya ha recibido encargos de estos “cuencos antiguos”, de forma que el cliente le muestra una pieza de unos 100 años de antigüedad para que le sirva de modelo.

A este conjunto de objetos tradicionales se añaden otros, que en algunos casos siguen siendo producidos por los actuales hojalateros, como: palas, medidas para líquidos y sólidos utilizadas en el comercio o embudos de diferentes tamaños e incluso algunos “especiales” que en los pueblos del interior se utilizaban para rellenar los chorizos, prensas de azufre para tratar los tomates en primavera u objetos para recoger la fruta de las copas de los árboles, tubos de viento, canalones y cúpulas para las chimeneas de las casas, lámparas y candiles, jarras y otros pequeños recipientes utilitarios o piezas decorativas.

En el pasado, algunas de estas piezas podían pintarse con pinturas comunes compradas en droguerías, normalmente azules, amarillas, verdes o rojas, tanto cuando eran nuevas como después de su uso, para disimular las marcas del tiempo. Sin embargo, hoy en día es más habitual utilizar la chapa como elemento diferenciador.

MATERIA PRIMA Y HERRAMIENTAS

Los talleres de hojalatería disponen de un conjunto de herramientas indispensables para cada fase de construcción de una pieza. La primera consiste en transferir los moldes a la chapa y, para ello, es necesario tacharla con el puntero y utilizar el compás para marcar las formas redondas y transferir o comprobar las medidas. A continuación, con unas tijeras de chapa, se recortan las formas que luego se modelarán y se utilizarán para ensamblar la pieza. En esta fase, se utiliza el mazo de madera y luego el martillo de hierro para golpear la chapa en el yunque o en el bloque redondeado, dándole la forma deseada, y luego se lleva a la hilandería para hacer las costuras y también pliegues, bordes, canales u otros efectos deseados.

Según los hojalateros, tanto el yunque como la hilandería son dos de las principales herramientas del oficio. Esta última es una máquina de tecnología sencilla, con varios carretes que se cambian según el fin previsto. También se menciona la calandra para enrollar y doblar la chapa como herramienta útil para estructurar las piezas. Además de estas, Anastácio Martins destaca las palancas de hierro, “que se ataban al suelo y se utilizaban para poner la pieza encima y clavar los clavos o remaches”, explicando que tenían un uso similar al del yunque, pero que podían ser más eficaces por sus dimensiones y forma.

La última fase del proceso corresponde a la soldadura. Para ello, se utiliza un soldador con punta de cobre (imprescindible para que el estaño se adhiera), ácido, zinc puro para desmenucer y soldadura de estaño. Anastácio Martins destaca la necesidad de que la punta del hierro esté siempre limpia y afinada, para garantizar una buena aplicación de la soldadura, recordando también que en otra época se utilizaban tallos de laurel para fundir el estaño en la preparación, así como para aplicarlo a las piezas sin dejar manchas. En cuan-

to al mantenimiento, el viejo hojalatero también subraya la importancia de que el citado puntero esté afilado y en buenas condiciones para rayar la chapa, lo que implica que sea frecuentemente “afilado en una muela de piedra de esmeril”.

En general, todas las herramientas requieren cuidados y mantenimiento para cumplir sus funciones correctamente y es parte del trabajo del hojalatero proporcionárselos. Muchas de estas herramientas no se encuentran fácilmente en el mercado, y los profesionales más recientes tienen que adquirir las antiguas, o construir y adaptar herramientas a sus necesidades.

Las principales materias primas de esta artesanía son la hojalata y la chapa de zinc (o galvanizada). También se utiliza la llamada hojalata, una fina lámina de acero sin ningún otro componente. Sin embargo, este material es de menor calidad que los demás y no es adecuado para todos los objetos. Por un lado, tiene poca resistencia física para ciertos fines y, por otro, no puede utilizarse en piezas destinadas al uso alimentario sin ser estañado para crear una capa protectora contra la oxidación.

Estas limitaciones explican que la hojalata sea el material más emblemático de la hojalatería. Se desarrolló en Europa central entre los siglos XVI y XVII y se impuso como una alternativa de calidad superior, más resistente y también apta para objetos alimentarios, ya que se enlata en origen.

El cincado es el más reciente. Aunque este metal se utiliza desde la época medieval, no fue hasta el siglo XVIII cuando se desarrolló el sistema de utilizarlo para galvanizar la chapa. Esta tecnología da como resultado un material más duro y difícil de moldear, pero por tanto más sólido y duradero. A esto se añade la ventaja de no necesitar un revestimiento de estaño, ya que el zinc es resistente a la oxidación y a la oxidación del acero.

Actualmente, los profesionales señalan la dificultad de encontrar chapa de buena calidad en la región, lo que les obliga a realizar un mayor esfuerzo para seguir perpetuando este conocimiento tradicional, transmitido de generación en generación.

MADEIRA TALHADA

MADERA TALLADA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve a necessitar de salvaguarda urgente Lista de PCI del Algarve que necesita salvaguardia urgente
Localização Ubicación	Loulé, Monchique, Vila do Bispo
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Arnaldo Mateus, Fernando Henrique Ganhão Martins, Manuel José Guerreiro, Márcio E. Brázio Alves
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Carlos Marreiros, José dos Reis
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	2
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	64
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	2
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 0
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE E PROCESSO DE TRABALHO

Num passado ainda recente, em que as comunidades rurais eram praticamente autossuficientes, recorria-se à técnica do entalhe para esculpir madeiras recolhidas no campo, uma prática muito habitual por parte de homens que usavam pouco mais do que uma faca, goivas e formões para dar forma a “colheres de pau” e outros talheres, assim como cadeiras, utensílios para o forno do pão, cabos de foice e demais artefactos.

Em Monchique, as colheres de pau são feitas tradicionalmente de urze branca, pela abundância da espécie nesta serra assim como o tamanho dos seus troncos. Porém, depois do incêndio de 2018 tornou-se mais difícil encontrar este arbusto e passou a recorrer-se ao medronheiro ou ao amieiro para esculpir talheres e outras peças. José Arnaldo Pires, que reside em Marmeleite, escolhe a urze branca com dois ou três metros de altura, recolhe umas pernadas que apresentem a madeira mais “lisa” e corta-as “fora do nó” para não se partirem. Afirma que o segredo para a madeira não rachar é colocá-la na água durante um mês quando ainda está verde e depois de talhada deixar a secar num saco de plástico. Para fazer duas colheres utiliza um pau de urze branca, rachando-o ao meio com a enxó. Primeiro trabalha a madeira “a grosso”, com a enxó apoiada num cepo, e a seguir vai moldando a forma côncava raspando com a goiva e escavando a madeira com o apoio do martelo. No final, lixa a peça para ficar com um aspeto mais uniforme e uma textura mais polida. Executa o mesmo processo para fazer um garfo, sendo que os dentes do mesmo são trabalhados com o auxílio de um serrote fino e algumas ferramentas de ferro que inventou.

Márcio Alves, de uma geração mais jovem, também de Monchique, dedica algum do seu tempo livre a talhar madeira para produzir utensílios como tijelas e fruteiras. Explica que o trabalho se inicia com a possibilidade de imaginar o que poderá surgir daquele tronco de madeira que tem à sua frente. Para evitar que a madeira rache, este artesão molda grosseiramente a peça enquanto a madeira está verde e depois coze-a numa panela com água durante umas horas, elaborando o trabalho “fino” depois de esta se encontrar seca.

Já no barrocal algarvio, trabalha-se com outras madeiras, como a oliveira, o azinho e a amendoeira para fazer o mesmo tipo de objetos. Fernando Martins, da zona de Alte, prefere a oliveira pela sua estética, mas diz que é difícil encontrar madeira em quantidade suficiente e com as características que precisa, sobretudo para fazer trabalhos de maior dimensão. Tem por hábito não arrancar a madeira na “lua nova” porque observa que a mesma tem tendência a apodrecer e a “criar bicho”. Depois de obtida a madeira pretendida, começa o trabalho por cortar os excessos dos troncos e raízes para retirar os “pedaços podres”, assim como restos de terra, e lava a madeira com lixívia e água para eliminar o “bicho”. A elaboração de uma colher passa por cortar os troncos em forma de “tábuas” e fervê-los em água numa panela grande durante três horas, para que não rachem. Depois desenha,

corta e esculpe a concha utilizando a faca e a goiva. A peça é polida primeiro com uma lixa elétrica e depois à mão, passando depois óleo de linhaça ou azeite para o acabamento final. Por vezes, este artesão utiliza bagas de aroeira para tingir a madeira, conferindo-lhe assim uma coloração mais viva. Demora cerca de 30 minutos a fazer uma colher desde que tenha a madeira já pronta a trabalhar, mas nunca contabiliza a duração das diferentes etapas do processo de preparação do material. No seu processo criativo, Fernando Martins gosta de se “deixar levar pela peça”, tanto que o resultado pode ficar diferente do que tinha imaginado no início e, de facto, observando os trabalhos de cada artesão, percebe-se perfeitamente a sua natureza escultórica, que determina uma assinatura própria e um resultado irrepetível.

Além destes trabalhos mais artesanais de esculpir madeira, foi possível identificar um antigo artesão que durante grande parte da sua vida se dedicou a fazer cabos de foice. Este ofício está hoje extinto, mas já teve grande importância na região, atuando a par do trabalho do ferreiro que forjava as foices. José Reis chegou a produzir centenas de cabos por ano, encomendados pelos ferreiros da serra algarvia. A madeira utilizada era a de pinho ou preferencialmente a de álamo (*Populus alba L.* uma espécie de choupo), que não estalava ao colocar o bico da foice. Em qualquer dos casos, o trabalho iniciava-se abrindo o pau, já do tamanho adequado, com uma enxó, para depois começar a conferir a forma do cabo: primeiro com talhe manual e depois com máquina. De seguida, a peça ia ao torno onde, com o auxílio de um formão, se aperfeiçoava o formato arredondado. Para finalizar era preciso limpar a madeira de impurezas. Para tal, o artesão sentava-se num banco de limpeza de cabos e ia limpando e polindo o cabo com uma espécie de faca de madeira incorporada nesse banco. Antes de enviar os cabos aos ferreiros, era ainda necessário fazer o furo por onde entrava a foice.

MATERIAIS, FERRAMENTAS E PRODUTOS

A madeira utilizada depende da localização geográfica dos artesãos assim como da facilidade de acesso à matéria-prima, já que é geralmente recolhida pelos próprios nas proximidades da sua residência. Na zona de Monchique recolhe-se a Urze branca (*Erica arborea*) e o Medronheiro (*Arbutus unedo*), em sítios secos e altos; já o Amieiro (*Alnus glutinosa*) é encontrado junto dos ribeiros. Nas terras do Barrocal trabalha-se com as raízes e troncos da Oliveira (*Olea europaea*), Amendoeira (*Prunus dulcis*), Azinho (*Quercus rotundifolia*), Sobreiro (*Quercus suber*) e Alfarrobeira (*Ceratonia siliqua*). Outros materiais utilizados dependem do gosto e hábito de cada artesão. Há quem opte por colocar verniz no acabamento final ou então óleo de linhaça, azeite e até cera de abelha.

Atualmente, os artesãos que produzem maior quantidade de peças utilizam equipamentos elétricos de carpintaria simples em fases específicas do processo de forma a agilizar o

trabalho, tais como a aparafusadora, a furadora, a serra tico-tico ou a lixadeira elétrica, mas os fundamentos do entalhe são feitos por todos eles com o auxílio de facas ou canivetes, goivas, formões, serrotes e machados, aos quais se juntam ferramentas fabricadas pelos próprios artesãos. São igualmente utilizadas réguas, lixas, plainas, fita métrica, nível e outros utensílios comuns à carpintaria.

A variedade de objetos elaborados com recurso a esta técnica passa por colheres de diferentes medidas e feitios, outros utensílios de cozinha como espátulas, garfos, facas, pilões, travessas, fruteiras, tabuleiros e tábuas de cortar. Um dos artesãos dedica-se também à confeção de pequeno mobiliário rústico, como mesas e bancos, assim como candelabros, espelhos e cabides que juntam a função utilitária à decorativa. Há também quem ainda faça “sobinas” (um utensílio para fazer furações para a plantação) e os tradicionais piões que trazem memórias de diversão a muitas gerações.

1. Tronco de oliveira.
2. Madeira de urze cortada.
3. Goivas.
4. Colheres de madeira de oliveira de Fernando Martins.
5. Peças em madeira de urze por José Arnaldo Pires.



1. Tronco de olivo.
2. Madera de brezo cortada.
3. Cucharas de madera de olivo de Fernando Martins.
4. Gubias.
5. Piezas em madeira de brezo por José Arnaldo Pires.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE Y PROCESO DE TRABAJO

En un pasado todavía reciente, cuando las comunidades rurales eran prácticamente auto-suficientes, la técnica de la talla se utilizaba para tallar la madera recogida del campo, una práctica muy común por parte de los hombres que utilizaban poco más que un cuchillo, gubias y cinceles para dar forma a “cucharas de madera” y otros cubiertos, así como a sillas, utensilios para el horno de pan, mangos de hoz y otros artefactos.

En Monchique, las cucharas de madera se fabrican tradicionalmente con brezo blanco, debido a la abundancia de la especie en esta sierra, así como al tamaño de sus troncos. Sin embargo, tras un incendio producido en 2018 se hizo más difícil encontrar este arbusto y se empezó a utilizar el madroño o el aliso para tallar cubiertos y otras piezas. José Arnaldo Pires, que vive en Marmeleite, elige el brezo blanco de dos o tres metros de altura, recoge unos cuantos ejemplares con la madera “más lisa” y las corta “fuera del nudo” para que no se rompan. Dice que el secreto para no partir la madera es ponerla en agua durante un mes cuando aún está verde y luego dejarla secar en una bolsa de plástico. Para hacer dos cucharas se utiliza un palo de brezo blanco, partiéndolo por la mitad con la azada. Primero se trabaja la madera “en bruto”, con la azada apoyada en un tocón, y luego se moldea la forma cóncava raspando con la gubia y excavando la madera con la ayuda del martillo. Por último, lija la pieza para darle un aspecto más uniforme y una textura más pulida. Realiza el mismo proceso para fabricar un tenedor, cuyos dientes se trabajan con la ayuda de una sierra fina y unas herramientas de hierro que él mismo inventó.

Márcio Alves, de una generación más joven, también de Monchique, dedica parte de su tiempo libre a tallar madera para producir utensilios como cuencos y fruteros. Explica que el trabajo parte de la posibilidad de imaginar lo que podría surgir de un tronco de madera. Para evitar que la madera se agriete, este artesano moldea la pieza en bruto cuando la madera está verde y luego la hierva en una olla con agua durante unas horas, haciendo el trabajo “delicado” una vez que está seca.

En el Barrocal del Algarve se trabaja con otras maderas, como el olivo, la encina y el almendro para hacer el mismo tipo de objetos. Fernando Martins, de la zona de Alte, prefiere el olivo por su estética, pero dice que es difícil encontrar madera en cantidad suficiente y con las características que necesita, sobre todo para obras de mayor tamaño. Tiene la costumbre no arrancar la madera durante la “luna nueva” porque se ha dado cuenta de que tiene tendencia a pudrirse y a “formar gusanos”. Una vez conseguida la madera deseada, se empieza a trabajar cortando los excesos de los troncos y las raíces para eliminar las “partes podridas”, así como los restos de tierra, y se lava la madera con lejía y agua para eliminar los “gusanos”. La fabricación de una cuchara consiste en cortar los troncos en forma de “tablas” y hervirlos en agua en una olla grande durante tres horas para que no se agrieten.

A continuación, se dibuja, se corta y se esculpe la cáscara con el cuchillo y la gubia. La pieza se pule primero con lija eléctrica y luego a mano, tras lo cual se aplica aceite de linaza o de oliva para el acabado final. A veces, este artesano utiliza bayas de lentisco para teñir la madera, dándole una coloración más viva. Se tarda unos 30 minutos en hacer una cuchara porque se tiene la madera ya lista para trabajar, pero nunca se tiene en cuenta la duración de las diferentes etapas del proceso de preparación del material. En su proceso creativo, a Fernando Martins le gusta “dejarse llevar por la pieza”, tanto que el resultado puede ser diferente de lo que había imaginado al principio y, de hecho, si se observa el trabajo de cada artesano, se puede entender perfectamente su naturaleza escultórica, que determina su propia firma y un resultado irrepetible.

Además de estos trabajos de talla de madera más artesanales, se pudo identificar a un antiguo artesano que se dedicó durante una buena parte de su vida a fabricar mangos de hoz. Este oficio ya no existe, pero en su día fue muy importante en la región, pues acompañaba al herrero que forjaba las hoces. José Reis producía cientos de mangos al año, encargados por los herreros de las colinas del Algarve. La madera utilizada era de pino o, preferiblemente, de álamo (*Populus alba L.* una especie de chopo), que no se agrietaba al colocar el pico de la hoz. En cualquier caso, el trabajo se iniciaba abriendo el palo con el tamaño adecuado, con una azada, para luego comenzar a revisar la forma del mango: primero con el tallado manual y después con una máquina. Luego, la pieza pasaba al torno donde, con la ayuda de un cincel, se perfeccionaba la forma redondeada. Para terminar, había que limpiar la madera para quitarle las impurezas. Para ello, el artesano se sentaba en un banco para limpiar mangos y los limpiaba y pulía con una especie de cuchillo de madera que llevaba incorporado el banco. Antes de enviar los mangos a los herreros, era necesario hacer el agujero por el que entraría la hoz.

MATERIALES, HERRAMIENTAS Y PRODUCTOS

La madera utilizada depende de la ubicación geográfica de los artesanos, así como de la facilidad de acceso a la materia prima, ya que normalmente la recogen los propios artesanos cerca de sus casas. En la zona de Monchique, el brezo blanco (*Erica arbórea*) y el madroño (*Arbutus unedo*) se encuentran en lugares secos y altos; el aliso (*Alnus glutinosa*) se encuentra junto a los arroyos. En el Barrocal se trabaja con las raíces y troncos del olivo (*Olea europaea*), el almendro (*Prunus dulcis*), la encina (*Quercus rotundifolia*), el alcornoque (*Quercus suber*) y el algarrobo (*Ceratonia siliqua*). El resto de materiales utilizados dependen del gusto y la costumbre de cada artesano. Algunos optan por poner barniz en el acabado final o bien aceite de linaza, aceite de oliva e incluso cera de abeja.

En la actualidad, los artesanos que producen una mayor cantidad de piezas utilizan equipos eléctricos de carpintería fáciles de usar en fases concretas del proceso para agilizar el trabajo, como el destornillador, el punzón, la sierra de calar o la lijadora eléctrica, pero la parte fundamental de la talla la realizan todos ellos con la ayuda de cuchillos o navajas, gubias, cinceles, sierras y hachas, a los que se suman herramientas fabricadas por los propios artesanos. También se utilizan reglas, papel de lija, cepillos, cinta métrica, nivel y otras herramientas propias de la carpintería.

La variedad de objetos producidos con esta técnica incluye cucharas de diferentes tamaños y formas, otros utensilios de cocina como espátulas, tenedores, cuchillos, morteros, fuentes, fruteros, bandejas y tablas de cortar. Uno de los artesanos también fabrica pequeños muebles rústicos, como mesas y bancos, así como candelabros, espejos y perchas que combinan funciones utilitarias y decorativas. También hay quien sigue haciendo “ahoyadores” (herramienta para hacer agujeros para plantar) y las tradicionales peonzas que traen recuerdos de diversión a muchas generaciones.

OLARIA E CERÂMICA

ALFARERÍA Y CERÁMICA

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Albufeira, Alcoutim, Aljezur, Lagos, Loulé, Monchique, Olhão, Silves, Tavira, Vila Real de Santo António
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Anette Kalle, Bernardete Martins, Carla Neto, Domingos Gonçalves (Xavier), Elsa Ribeiro, Francisco Eugénio, Isabel Ferreira, José António Simões, José Joaquim Sousa, José Machado Pires, Leonel Telo, Lília Lopes, Margarida Gomes, Pedro Piedade, Ricardo Lopes
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	Armando Martins, José Neto
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	14
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	0
Não profissionais No profesionales	1
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	57
Aprendizes Aprendices	22
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	11
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 4 A decorrer / En curso: 2
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

A designação de olaria diz habitualmente respeito às peças produzidas na roda de oleiro, já a de cerâmica é mais abrangente e inclui também outras formas de modelação. No entanto, hoje muitos praticantes não se identificam com esta divisão de conceitos e nomeiam a atividade que desenvolvem de acordo com a sua preferência, ou a definição que creem ter mais impacto.

A atividade de trabalhar o barro para o transformar em objetos utilitários é uma das mais antigas e principais invenções do homem, sendo transversal a quase todas as geografias, ainda que se manifeste de modo particular ao longo do tempo e do espaço, consoante as características das matérias-primas locais, as necessidades dos territórios e as opções estéticas. No Algarve encontram-se inúmeros testemunhos da tradição oleira desde tempos imemoriais, tendo este ofício sido essencial para produzir um vasto conjunto de artefactos de uso quotidiano, de que são exemplo os utensílios destinados ao transporte e armazenamento de água, donde se destacam os produzidos com o distinto barro branco de Loulé, ou peças para a confeção de alimentos quentes e loiças diversas. De assinalar também a produção dos alcatruzes para as noras e outros elementos para auxiliar a condução das águas, ou dos alcatruzes que servem para a pesca do polvo, bem conhecidos no sota-vento algarvio. Muitos destes utensílios foram construídos com as mesmas soluções técnicas desde a época medieval até meados do século XX, conforme comprovam os artefactos presentes em alguns acervos museológicos e que se confundem facilmente com os de casas mais recentes. Naquela época era comum os municípios tabelarem o valor das peças de cerâmica, de acordo com a sua função e tamanho, o que testemunha também a importância do ofício e destes utensílios na vida das comunidades.

Alguns dos mais conhecidos centros oleiros algarvios, entre os finais do século XIX e as primeiras décadas da segunda metade do século XX, foram Loulé, Porches (onde ainda hoje está viva a tradição da cerâmica figurativa), Santa Rita, Santa Catarina ou Estoi e Bordeira. Em cada um destes lugares havia barreiros de diferentes características e, por vezes, era preciso misturar barro de várias proveniências para obter a pasta com a qualidade pretendida. A este respeito, Francisco Eugénio recorda os tempos em que ia com o pai buscar a matéria-prima às barreiras de Santa Catarina, Alface, Bordeira e Goncinha, enchendo “10 carros de barro branco e 2 carros de barro vermelho, medidos a olho, para depois dosear”. Já Pedro Piedade, representante de uma forte tradição oleira em Loulé, lembra-se que no tempo do pai quase todos os oleiros se abasteciam nos barreiros de barro vermelho e de barro branco situados ao redor da cidade.

Alguns dos atuais praticantes desta arte no Algarve são herdeiros de um ofício de família ou de fortes tradições locais, outros procuraram formação especializada para se dedicarem a esta atividade, ou iniciaram-se como autodidatas, aprofundando posteriormente

os conhecimentos. A aprendizagem do ofício é relativamente acessível, mas complexa e necessariamente diversificada para apurar o domínio técnico e a criatividade. Leonel Telo considera que, para trabalhar com seriedade e conhecer bem os materiais e todos os processos, este “não é um ofício muito fácil e é preciso tempo, dedicação e talento”. Na mesma linha, Francisco Eugénio afirma que são precisos anos para se “ter mão no barro”, mas que em cursos de poucos meses já será possível fazer peças pequenas, embora saliente a importância do aprendiz “estar preparado para nem sempre lhe correr bem e não desistir”.

Os trabalhos com barro cativam bastantes aprendizes, tal como testemunham por exemplo Ricardo Lopes e José Pires, que dinamizam frequentemente cursos de formação, mas também chamam a atenção de um público mais generalizado que mostra interesse em participar em experiências criativas, turísticas e inclusive desenvolver atividades terapêuticas relacionadas com esta arte.

MATÉRIA-PRIMA, UTENSÍLIOS E OBJETOS

Tradicionalmente o barro é extraído das barreiras e depois preparado, de acordo com métodos artesanais herdados ao longo de séculos. Contudo, são já poucos os ceramistas que possuem estes saberes e menos ainda aqueles que os praticam. A maioria nunca teve esta experiência, pois os principais barreiros da região estão desativados há vários anos. Os artesãos que hoje ainda completam todo o processo de produção apenas o fazem ocasionalmente, para a criação de peças especiais, na medida em que o trabalho envolvido não é justificado, nem do ponto de vista financeiro nem do funcional. Alguns oleiros mais antigos, como Domingos Gonçalves, contam que antigamente as olarias compravam camiões de barro e estava sempre um homem designado só para o preparar. Leonel Telo é um dos ceramistas que gosta de recorrer a este método artesanal e explica que extrai barro vermelho de uma barreira em Monchique e trata-o como diz a tradição, dilui, seca, peneira para retirar impurezas, amassa, faz testes de temperatura e depois mistura as pastas de acordo com as características que pretende. José Pires tem uma experiência similar e salienta que se trata de um processo interessante de realizar, contudo comercialmente é um trabalho que não funciona, pois é complexo e o tratamento do barro até se obter a consistência certa dura vários dias.

Porém, muitos praticantes lamentam que no Algarve já não se aproveitem as boas barreiras de antigamente e apontam como grande constrangimento para o desenvolvimento desta atividade o facto de ser necessário adquirir a matéria-prima fora da região, uma vez que também não existe mercado especializado.

Esse é um barro pronto a trabalhar, mas alguns ceramistas aproveitam para proceder a misturas e obter pastas diferentes, ajustadas às técnicas que pretendem aplicar e aos efeitos desejados. Para tal é preciso conhecer e saber tirar partido das potencialidades dos materiais. Margarida Gomes salienta que as pastas têm diferentes graus de dilatação e contração durante a secagem e a cozedura e é preciso saber se são compatíveis ou complementares, assim como adaptá-las à temperatura do forno.

Estes artesãos utilizam essencialmente barro vermelho, branco ou preto, grés e faiança, recorrendo a diversos fornecedores, tanto em Portugal (maioritariamente na zona centro) como em Espanha. Apenas Carla Neto refere um contacto no Alentejo a quem compra “barro tradicional”. De um modo geral, aos mesmos fornecedores especializados adquirem também outros materiais essenciais à produção, tais como: chamote (barro cozido a altas temperaturas e desfeito para misturar numa pasta e dar-lhe resistência); caulino; tintas cerâmicas e de alto fogo (que podem ser adquiridas em pigmento para dispersar ou já dispersadas); e tintas de vidro (transparente e colorido). No entanto, o chamote também pode ser preparado a partir de desperdícios da oficina e há ceramistas como Ricardo Lopes e Leonel Telo que gostam de preparar os seus próprios vidrados, personalizando-os de acordo com as suas necessidades.

Os ceramistas algarvios trabalham com técnicas tradicionais da região, mas também oriundas de outros lugares, valorizando essas experiências por lhes permitirem desenvolver conhecimentos sobre o barro e assim alargar o seu horizonte criativo. No que respeita a técnicas de modelação, destaca-se a modelação na roda de oleiro, embora alguns adotem igualmente variadas técnicas de modelação manual, assim como a utilização de moldes em gesso para trabalhar com barro líquido.

Como utensílios essenciais para desenvolver a atividade apontam a roda de oleiro, manual ou elétrica (quem sabe trabalhar com a manual reserva-a muitas vezes para situações específicas), e o forno (a gás ou elétrico) de diferentes dimensões e potências, salientando alguns ceramistas a vantagem de se poder selecionar o mais conveniente em cada momento. Os fornos tradicionais alimentados a lenha, e com um funcionamento similar ao dos telheiros, já não se encontram em funcionamento na região, embora existam detentores de saber e estruturas prontas a laborar.

Entre os equipamentos de maior porte, alguns praticantes referem ainda as feiras, para amassar o barro, ou prensas, para utilizar nas peças com moldes. Além destes, salientam também a importância de pequenos utensílios para modelar, decorar ou pintar, alguns deles inventados ou adaptados pelos próprios.

De acordo com os testemunhos, a criação de uma peça passa por várias fases. A primeira consiste em amassar bem o barro, deixando-o homogêneo e macio, sem bolhas de ar e com a humidade certa para modelar, na roda ou manualmente. Antes da peça ir ao forno segue-se um período de secagem lenta e uniforme, o qual pode demorar entre 4 a 10 dias (dependendo de vários fatores) e corresponde a um dos passos mais importantes de todo o processo de produção. Findo este período pode ser necessário corrigir imperfeições ou realizar alguma aplicação no torno e depois procede-se à cozedura parcial (chacotagem). Esta atinge apenas cerca de 950 graus, de forma a manter a peça com alguma porosidade, garantindo a recetividade à decoração. A decoração pode ser realizada logo depois do arrefecimento do forno, utilizando tintas de vidro e/ou de cerâmica e de alto fogo, consoante os efeitos pretendidos. A peça é concluída com a cozedura definitiva, já a uma temperatura elevada, no mínimo 1020 graus, e uma duração superior, ao redor das 6 horas. No entanto, antes de se abrir a porta, o forno deve arrefecer preferencialmente por um período similar ao da cozedura, para evitar choques térmicos que danifiquem a peça.

O repertório de objetos utilitários na região é marcado pela produção de peças ligadas à gastronomia, sejam serviços de mesa completos, pequenas coleções ou outras peças avulsas e utensílios de apoio à cozinha, de diferentes modelos e tamanhos. Integram este conjunto, pratos, copos, bules, taças, saladeiras, manteigueiras, leiteiras, travessas, fruteiras ou jarros para a água e para o vinho. Além das peças de uso alimentar, os ceramistas dedicam-se ainda à produção de peças de mobiliário ou decorativas com função utilitária, como lavatórios, vasos, jarras de flores, castiçais, taças e caixas, ou coleções para wc e jardim.

A maioria dos artesãos sublinha o gosto pela criação de objetos ligados à natureza e à cultura local, que conciliem a função decorativa e utilitária, salientando a versatilidade da cerâmica.

1. Trabalho tradicional na roda de oleiro.
2. Um momento da preparação de lastras para modelação manual.
3. A aprendiz Madalena Telo segura uma peça acabada de secar, antes da cozedura final.
4. O barro branco de Loulé era conhecido por ser o melhor para a loiça de água e terá dado origem a esta "quarta", um cântaro, cuja capacidade corresponderia originalmente à quarta parte de um alqueire.
5. Conjunto de alguidares de Francisco Eugénio, inspirado nas peças tradicionais utilizadas nos afazeres domésticos, como o amassar o pão ou encher chouriças.
6. Conjunto de peças simultaneamente decorativas e utilitárias da autoria de Lília Lopes.



4

5

6

1. Trabajo tradicional en el torno alfarero.
2. Un momento de la preparación de chapas para el modelado manual.
3. La aprendiz Madalena Telo sostiene una pieza que se acaba de secar, antes de la cocción final.
4. El barro blanco de Loulé era conocido por ser el mejor para la alfarería del agua y dio lugar a esta "cuarta", un cántaro cuya capacidad correspondería originalmente a la cuarta parte de una fanega.
5. Conjunto de barreños de Francisco Eugénio, inspirado en piezas tradicionales utilizadas en las tareas domésticas, como amasar el pan o rellenar chorizos.
6. Conjunto de piezas al mismo tiempo decorativas y utilitarias realizadas por Lília Lopes.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

La denominación de alfarería suele referirse a las piezas producidas en el torno del alfarero, mientras que la de cerámica es más amplia e incluye también otras formas de modelado. Sin embargo, hoy en día muchos profesionales no se identifican con esta división de conceptos y denominan la actividad que desarrollan según su preferencia, o la definición que creen que tiene más impacto.

La actividad de trabajar la arcilla para transformarla en objetos utilitarios es una de las invenciones más antiguas e importantes del hombre, y es común a casi todas las geografías, aunque se manifiesta de forma particular a lo largo del tiempo y del espacio, en función de las características de las materias primas locales, de las necesidades de los territorios y de las elecciones estéticas. En el Algarve hay innumerables testimonios de la tradición alfarera desde tiempos inmemoriales, y este oficio ha sido esencial para la producción de una amplia gama de artefactos de uso cotidiano, como los utensilios para transportar y almacenar agua, en particular los producidos a partir de la distintiva arcilla blanca de Loulé, o las piezas para hacer comida caliente y vajillas diversas. También cabe destacar la producción de cangilones de norias y otros artículos para ayudar a dirigir el agua, o las jaulas utilizadas para la pesca del pulpo, muy conocidos en el este del Algarve. Muchos de estos utensilios se construyeron con las mismas soluciones técnicas desde la época medieval hasta mediados del siglo XX, como demuestran los artefactos presentes en algunas colecciones de museos, que pueden confundirse fácilmente con los de casas más recientes. En aquella época era habitual que los municipios fijaran un precio a las piezas de cerámica, según su función y tamaño, lo que también demuestra la importancia de la artesanía y de estos utensilios en la vida de las comunidades.

Algunos de los centros alfareros más conocidos del Algarve, entre finales del siglo XIX y las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, fueron Loulé, Porches (donde la tradición de la cerámica figurativa sigue viva hoy en día), Santa Rita, Santa Catarina o Estoi y Bordeira. En cada uno de estos lugares había pozos de arcilla con características diferentes, y a veces era necesario mezclar arcilla de varias fuentes para obtener la pasta de calidad deseada. En este sentido, Francisco Eugénio recuerda los tiempos en que él y su padre iban a las minas de Santa Catarina, Alfaca, Bordeira y Goncinha para conseguir la materia prima, llenando “10 carros con arcilla blanca y 2 carros con arcilla roja, medidos a ojo y luego dosificados”. Pedro Piedade, que representa una fuerte tradición alfarera en Loulé, recuerda que en la época de su padre, casi todos los alfareros se abastecían en las canteras de arcilla roja y blanca situadas alrededor de la ciudad.

Algunos de los actuales practicantes de este arte en el Algarve son herederos de un oficio familiar o de fuertes tradiciones locales, otros buscaron una formación especializada

para dedicarse a esta actividad, o comenzaron como autodidactas, profundizando sus conocimientos posteriormente. El aprendizaje del oficio es relativamente accesible, pero complejo y necesariamente diversificado para mejorar el dominio técnico y la creatividad. Leonel Telo considera que, para trabajar con seriedad y conocer bien los materiales y procesos, este “no es un oficio muy fácil y requiere tiempo, dedicación y talento”. En la misma línea, Francisco Eugénio afirma que se necesitan años para “tener las manos en el barro”, pero que en cursos de pocos meses ya se podrán hacer pequeñas piezas, aunque destaca la importancia de que el aprendiz “esté preparado para que no siempre le vaya bien y no se rinda”.

Las obras de barro cautivan a muchos aprendices, como atestiguan por ejemplo Ricardo Lopes y José Pires, que organizan con frecuencia cursos de formación, pero también llaman la atención de un público más generalizado que muestra interés por participar en experiencias creativas, turísticas e incluso desarrollar actividades terapéuticas relacionadas con este arte.

MATERIA PRIMA, UTENSILIOS Y OBJETOS

Tradicionalmente, la arcilla se extrae de las minas y luego se prepara según métodos artesanales heredados durante siglos. Sin embargo, son pocos los alfareros que poseen estos conocimientos y aún menos los que los practican. La mayoría nunca ha tenido esta experiencia, ya que las principales minas de arcilla de la región llevan varios años sin funcionar. Los artesanos que hoy en día siguen completando todo el proceso de producción solo lo hacen ocasionalmente, para la creación de piezas especiales, ya que el trabajo que supone no se justifica, ni económica ni funcionalmente. Algunos alfareros más antiguos, como Domingos Gonçalves, cuentan que antiguamente las alfarerías compraban camiones de arcilla y siempre había un hombre asignado solo para prepararla. Leonel Telo es uno de los alfareros a los que les gusta utilizar este método artesanal. Explica que extrae la arcilla roja de una mina de Monchique y la trata según la tradición, diluyéndola, secándola, tamizándola para eliminar las impurezas, amasándola, probando la temperatura y luego mezclando la arcilla según las características que desea. José Pires tiene una experiencia similar, y destaca que es un proceso interesante de llevar a cabo, pero que comercialmente no funciona, ya que es complejo y el tratamiento de la arcilla hasta la consistencia adecuada es un proceso que tarda varios días.

Sin embargo, muchos profesionales lamentan que el Algarve ya no aproveche las buenas minas de antaño, y señalan el hecho de que es necesario adquirir la materia prima fuera de la región como una importante limitación para el desarrollo de esta actividad, ya que no existe un mercado especializado.

Se trata de una arcilla lista para trabajar, pero algunos alfareros aprovechan para mezclar y obtener diferentes mezclas, ajustadas a las técnicas que pretenden aplicar y a los efectos deseados. Para ello, es necesario conocer y aprovechar las potencialidades de los materiales. Margarida Gomes señala que las pastas tienen diferentes grados de expansión y contracción durante el secado y la cocción, y hay que saber si son compatibles o complementarias, así como adaptarlas a la temperatura del horno.

Estos artesanos utilizan esencialmente arcilla roja, blanca o negra, gres y loza, recurriendo a diversos proveedores, tanto en Portugal (sobre todo en la zona central) como en España. Solo Carla Neto menciona un contacto en el Alentejo al que compra “arcilla tradicional”. En general, a los mismos proveedores especializados compran también otros materiales esenciales para la producción, como la chamota (arcilla cocida a altas temperaturas y descompuesta para mezclarla en una pasta y darle fuerza); el caolín; las pinturas cerámicas y de alto fuego (que pueden comprarse en pigmento para dispersar o ya dispersas); y las pinturas de esmalte (transparentes y de color). Sin embargo, la chamota también puede prepararse a partir de los residuos del taller y hay alfareros como Ricardo Lopes y Leonel Telo a los que les gusta preparar sus propios esmaltes, personalizándolos según sus necesidades.

Los alfareros del Algarve trabajan con técnicas tradicionales de la región, pero también de otros lugares, valorando estas experiencias, ya que les permiten desarrollar su conocimiento del barro y ampliar así su horizonte creativo. En cuanto a las técnicas de modelado, destaca el modelado en el torno de alfarero, aunque algunos también adoptan diversas técnicas de modelado manual, así como el uso de moldes de yeso para trabajar con arcilla líquida.

El torno de alfarero, manual o eléctrico (los que saben trabajar con un torno manual suelen reservarlo para situaciones puntuales), y el horno (de gas o eléctrico) de diferentes tamaños y potencia, son herramientas imprescindibles para desarrollar esta actividad.

Algunos alfareros señalan la ventaja de poder seleccionar el más conveniente para cada momento. Los hornos tradicionales de leña, cuyo funcionamiento es similar al de los tejeros, ya no se utilizan en la región, aunque hay quienes tienen los conocimientos y las estructuras preparadas para trabajar.

Entre los equipos más grandes, algunos practicantes mencionan también las hilanderías para amasar la arcilla, o las prensas para utilizar en las piezas con moldes. Además de esto, también señalan la importancia de las pequeñas herramientas para modelar, decorar o pintar, algunas de ellas inventadas o adaptadas por los propios practicantes.

Según los testimonios, la creación de una obra pasa por varias fases. La primera consiste en amasar bien la arcilla, dejándola homogénea y blanda, sin burbujas de aire y con

la humedad adecuada para el modelado, en el torno o a mano. Antes de que la pieza vaya al horno, sigue un periodo de secado lento y uniforme, que puede durar entre 4 y 10 días (dependiendo de varios factores) y que corresponde a una de las etapas más importantes de todo el proceso de producción. Después de este periodo, puede ser necesario corregir las imperfecciones o realizar alguna aplicación en el torno y luego proceder a la cocción parcial (bizcochado). Esto solo alcanza unos 950 grados, para mantener la pieza con cierta porosidad, asegurando su receptividad a la decoración. La decoración puede realizarse inmediatamente después de que el horno se haya enfriado, utilizando esmalte o pinturas cerámicas y de alta cocción, según el efecto deseado. La pieza se termina con su cocción final, ya a alta temperatura, al menos 1020 grados, y con una duración más larga, de unas 6 horas. Sin embargo, antes de abrir la puerta, es preferible que el horno se enfríe durante un periodo similar al de la cocción, para evitar choques térmicos que puedan dañar la pieza.

El repertorio de objetos utilitarios de la región está marcado por la producción de piezas vinculadas a la gastronomía, ya sean vajillas completas, pequeñas colecciones u otras piezas sueltas y utensilios de cocina de diferentes modelos y tamaños. Este juego incluye platos, tazas, teteras, cuencos, ensaladeras, mantequeras, lecheras, fuentes, fruteros y jarras de agua y vino. Además de las piezas de uso alimentario, los alfareros también producen muebles o piezas decorativas con una función utilitaria, como lavabos, jarrones, flores, candelabros, cuencos y cajas, o colecciones para el baño y el jardín.

La mayoría de los artesanos destacan su gusto por crear objetos vinculados a la naturaleza y a la cultura local, que combinan funciones decorativas y utilitarias, lo que pone de manifiesto la versatilidad de la cerámica.

OUTRAS ARTES DO COURO

OTRAS ARTES DEL CUERO

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Albufeira, Aljezur, Lagoa, Lagos, Loulé, Monchique, Silves
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Albino da Rocha Esteves, Fernando Gonçalves, Fernando Zuñinga, João Bernardino Martins, João M. Furtado, Luís Manuel Laginha, Marcin Osmanski, Sophie Borrough
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	5
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	3
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	57
Aprendizes Aprendices	1
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	4
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Carência de apoio institucional ao artesanato Falta de apoyo institucional a la artesanía

ENQUADRAMENTO, OBJETOS, MATERIAIS E FERRAMENTAS

Neste grupo encontram-se várias artes de trabalhar o couro para confeccionar ou revestir pequenos objetos utilitários, como as tradicionais bolsas, malas, carteiras e cintos, ou mesmo peças mais modernas de vestuário e adorno pessoal, entre as quais se incluem peças de joalharia com aplicações em couro. Ainda que alguns destes objetos sejam produzidos por profissionais que se dedicam a ofícios específicos no âmbito dos trabalhos em pele, a atividade reveste-se de certas particularidades. Por um lado, a adaptação das produções destes artesãos ao interesse do mercado, o que contribui para garantir a sua sustentabilidade, por outro as características da matéria-prima utilizada.

No primeiro caso, a produção de peças de dimensões reduzidas, que implicam um menor investimento e esforço, é uma opção que permite multiplicar as possibilidades de venda e praticar valores mais atrativos para o público, bem como rentabilizar o material, aproveitando-o em peças pequenas como a joalharia. No que se refere à matéria-prima, é de assinalar que muitas destas peças possuem peles mais finas e com um acabamento diferente do cabedal grosso utilizado pelos correiros, ou mesmo pelos sapateiros.

O couro pode ter origem em peles de animais de diferentes famílias e idades, tais como vaca, vitela, cavalo, ovelha, cabra e até porco, as quais possuem características de base distintas e, por isso, uma capacidade para se adequarem a determinados tratamentos e finalidades diferenciadas. Por este motivo, segundo os artesãos entrevistados, é importante selecioná-las não apenas de acordo com a disponibilidade, mas também em função do acabamento pretendido e da peça a que se destinam. Sophie Borrough explica que escolhe cada pele para trabalhar em função de características como a dureza e a qualidade estética que pretende imprimir a cada objeto ou aos elementos que o compõem. Ilustra esta ideia exemplificando com a pele de porco, um material pouco nobre e de poros dilatados, que aplica essencialmente nos forros, considerando que a sua “estética não é tão boa, não é tão fina, (pois) quando se olha de perto pode-se ver muitos pequenos buracos”.

Tradicionalmente nesta área utiliza-se também o marroquim, uma pele de cabra muito fina para confeccionar objetos como malas ou bolsas. Marroquim é um nome com raízes medievais e aplicado à pele de cabra curtida, que já nesse período era adquirida totalmente preparada para usar em revestimentos ou na confeção de objetos, apresentando-se tingida do lado externo (a face da flor), normalmente em vermelho ou amarelo, mas também em azul. Este material nobre foi também muito utilizado para revestir caixas de madeira, ou mesmo baús e arcas, mais ou menos comuns, até meados do século XX nas casas de algumas famílias algarvias.

O nome da matéria-prima parece relacionar-se com o seu local de origem, o norte de Marrocos. Contudo, é do nome do próprio material (o marroquim) e não do lugar de onde

é importado que deriva a expressão “marroquinaria”, designação pela qual também são conhecidas estas artes de trabalhar o couro. Apesar do historial de prestígio, atualmente esta expressão adquiriu um sentido pejorativo e de conteúdo mais alargado, na medida em que nem sempre se circunscreve a materiais e peças executadas em pele, razão pela qual muitos praticantes não se identificam com ela para designar a atividade que desenvolvem.

A indústria dos curtumes terá deixado de funcionar no Algarve logo nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, embora tivesse sido bastante relevante para a economia local durante vários séculos. Hoje, os artesãos são obrigados a abastecer-se fora da região, um fator que também contribui para encarecer o produto final. De acordo com os testemunhos recolhidos, grande parte da matéria-prima é proveniente da zona de Alcanena, onde a curtição de peles tem ainda boa expressão, ou é adquirida “em casas de especialidade” de Lisboa, onde se compram também acessórios e utensílios relacionados com a atividade. Porém, pelas “especiais”, como a de cavalo que Marcin Osmanski encomenda na Andaluzia, têm mesmo que ser adquiridas noutros mercados.

Além da pele, destacam-se elementos como fivelas, molas, fechos, botões, linhas e fios (de couro, algodão ou lã) para fazer acabamentos ou decoração. A aplicação final de sebo, cera de abelha ou de gorduras vegetais é importante para proteger o material e conferir-lhe um efeito estético mais atrativo.

As ferramentas variam conforme o gosto de cada artesão e as particularidades do trabalho desenvolvido. Alguns profissionais recorrem a uma maior panóplia de ferramentas, que vai desde os utensílios manuais até às máquinas para costurar a pele ou para fazer fio de couro, outros preferem executar o seu trabalho com soluções simples. Albino Esteves conta que na confeção das suas peças recorre sobretudo às ferramentas essenciais e adequadas a cada fase do processo. Para fazer os moldes utiliza réguas e esquadros de madeira, cartolina e um riscador e para os aplicar na pele recorre ao bico para marcar e depois a uma faca ou x-ato e a uma tesoura para cortar, a agulhas grossas para coser, assim como ao furador, ao punção e ao vazador, para abrir orifícios e ao saca-tiras para fazer cordão de couro.



1

1. Conjunto de pequenas peças em couro elaboradas por João Furtado.
2. O revestimento de capas de livros com couro é um procedimento antigo, aqui recriado por Macin Osmanski.
3. Este colete confeccionado por Sophie Borrough é um exemplo de peças de vestuário confeccionadas em couro.
- 4 e 5. A mochila de Macin Osmanski e a mala de Sophie Borrough são peças comuns desta arte, realizadas com diferentes tipos de couro.



2



3



4



5

1. Conjunto de piezas pequeñas de cuero elaboradas por João Furtado.
2. El recubrimiento de las tapas de los libros con cuero es un procedimiento antiguo, aquí recreado por Macin Osmanski.
3. Este chaleco confeccionado por Sophie Borrough es un ejemplo de prendas realizadas en piel.
- 4 y 5. La mochila de Macin Osmanski y la maleta de Sophie Borrough son piezas comunes de este arte, realizadas con diferentes tipos de cuero.

MARCO, OBJETOS, MATERIALES Y HERRAMIENTAS

En este grupo hay varias artes del cuero para fabricar o revestir pequeños objetos utilitarios, como bolsos, carteras, billeteras y cinturones tradicionales, o incluso prendas más modernas y adornos personales, incluida la joyería con aplicaciones de cuero. Aunque algunos de estos objetos son producidos por profesionales dedicados a oficios específicos en el campo de la artesanía del cuero, la actividad tiene ciertas particularidades. Por un lado, la adaptación de estas producciones artesanales al interés del mercado, lo que contribuye a garantizar su sostenibilidad, y por otro lado las características de la materia prima utilizada.

En el primer caso, la producción de piezas de pequeño tamaño, que implican menos inversión y esfuerzo, es una opción que permite multiplicar las posibilidades de venta y practicar valores más atractivos para el público, así como rentabilizar el material, aprovechándolo en piezas pequeñas como la joyería. En cuanto a la materia prima, hay que señalar que muchas de estas piezas tienen pieles más finas y con un acabado diferente al del cuero grueso que utilizan los guarnicioneros, o incluso los zapateros.

El cuero puede proceder de las pieles de animales de diferentes familias y edades, como la vaca, el ternero, el caballo, la oveja, la cabra e incluso el cerdo, que tienen diferentes características básicas y, por lo tanto, una capacidad diferente de ser aptos para determinados tratamientos y fines. Por ello, según los artesanos entrevistados, es importante seleccionarlos no solo en función de la disponibilidad, sino también del acabado deseado y de la pieza a la que van destinados. Sophie Borrough explica que elige cada piel para trabajar en función de características como la dureza y la calidad estética que pretende imprimir a cada objeto o a los elementos que lo componen. Ilustra esta idea ejemplificando con la piel de cerdo, un material poco noble y con poros dilatados, que aplica esencialmente a los forros, considerando que su “estética no es tan buena, no es tan fina, (porque) cuando se mira de cerca se ven muchos agujeritos”.

Tradicionalmente, en esta zona, el marroquín, una piel de cabra muy fina, se utiliza también para fabricar objetos como bolsos o carteras. Marroquín es un nombre de raíces medievales que se aplica a la piel de cabra curtida, que ya en esa época se adquiría totalmente preparada para ser utilizada en revestimientos o en la confección de objetos, presentándose teñida por la cara externa (la cara de la flor), normalmente en rojo o amarillo, pero también en azul. Este noble material también fue muy utilizado para cubrir cajas de madera, o incluso cofres y arquetas, más o menos comunes, hasta mediados del siglo XX en las casas de algunas familias del Algarve.

El nombre de la materia prima parece estar relacionado con su lugar de origen, el norte de Marruecos. Sin embargo, es del nombre del propio material (marroquín) y no del lugar de donde se importa de donde deriva la expresión “marroquinería”, denominación por la

que también se conocen estas artes de trabajar el cuero. A pesar de su prestigiosa historia, en la actualidad esta expresión ha adquirido un sentido peyorativo y un contenido más amplio, en la medida en que no siempre se limita a los materiales y piezas de cuero, por lo que muchos practicantes no se identifican con ella para designar la actividad que desarrollan.

La industria del curtido dejó de funcionar en el Algarve en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, aunque había sido bastante relevante para la economía local durante varios siglos. En la actualidad, los artesanos se ven obligados a abastecerse fuera de la región, un factor que también contribuye a encarecer el producto final. Según los testimonios recogidos, la mayor parte de la materia prima procede de la zona de Alcanena, donde el curtido de pieles todavía tiene una buena expresión, o se adquiere “en tiendas especializadas” de Lisboa, donde también se compran accesorios y utensilios relacionados con la actividad. Sin embargo, las pieles “especiales”, como la de caballo que Marcin Osmanski encarga a Andalucía, tienen que comprarse en otros mercados.

Además de la piel, destacan elementos como hebillas, muelles, cierres, botones, hilos e hilachas (de cuero, algodón o lana) para el acabado o la decoración. La aplicación final de sebo, cera de abeja o grasas vegetales es importante para proteger el material y darle un efecto estético más atractivo.

Las herramientas varían según el gusto de cada artesano y las particularidades del trabajo realizado. Algunos profesionales utilizan un mayor abanico de herramientas, desde las manuales hasta las máquinas de coser o de encordar cuero, mientras que otros prefieren realizar su trabajo con soluciones sencillas. Albino Esteves nos cuenta que en la elaboración de sus piezas utiliza las herramientas imprescindibles y adecuadas para cada fase del proceso. Para hacer los patrones, utiliza reglas y escuadras de madera, cartones y un trazador, y para aplicarlos al cuero utiliza un pico marcador y luego un cuchillo o cúter y tijeras para cortar, agujas gruesas para coser, así como un punzón, una perforadora y un sacabocados, para abrir agujeros y un tirador para hacer cordón de cuero.

RENDAS E BORDADOS

ENCAJES Y BORDADOS

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Albufeira, Alcoutim, Aljezur, Castro Marim, Lagoa, Lagos, Loulé, Olhão, Monchique, Portimão, São Brás de Alportel, Silves, Tavira, Vila do Bispo
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Ana Cristina Adão, Anabela Martins Guerreiro, Bernardete Carvalho, Brígida Banha, Cláudia Andreia Rosa, Ofélia Diogo, Dolores Afonso Catarino, Elisabete Correia, Esmeralda Fernandes Medronho da Silva, Fátima Cristina Guerreiro Faustino, Helena Brito, Isabel João de Jesus Silva, Lourdes de Sousa, Maria Catarina Costa, Maria Celeste, Maria Clara Rodeia de Assunção, Maria Claudina Teixeira Martins, Maria Conceição Gomes, Maria Conceição Simão, Maria da Conceição Ribeiro, Maria da Conceição Teixeira Nunes, Maria da Graça Estevão Duarte, Maria da Graça Lopes, Maria da Silva Brázio, Maria do Carmo Santos Gomes, Maria do Nascimento Lopes Evangelista, Maria Fernanda Carepa, Maria Filomena Assis Trindade Madeira, Maria da Graça Frade, Maria Graciete Batista, Maria Jacinta, Maria José Caetano, Maria José Laurência Torres, Maria Lucinda Ferro, Maria Odete Aquino, Maria Rita Guilherme Telo, Maria Teresa da Conceição Dias Marreiros, Mariana José Rosado Prates, Nídia Gouveia, Roquelina Varela, Sandra Salgadinho Cabrita, Teresa Abreu
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	4
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	17
Não profissionais No profesionales	21
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	67
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	30
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 11 Previstas/Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Pouco interesse do mercado Poco interés del mercado

DESCRIÇÃO DA ARTE, TÉCNICAS, MATERIAIS E UTENSÍLIOS

Tal como noutras regiões de Portugal, as mulheres do Algarve dedicavam parte do seu dia às rendas e bordados, deixando uma marca de cuidados e apurados nos naperons, colchas e toalhas espalhados pelo lar, e embelezando pacientemente os lençóis e toalhas de rosto em linho. As rendas, trabalhos realizados com uma ou mais agulhas e sem suporte de tecido ou de outro material, e os bordados feitos em tecido ou rede com agulha de bordar, compunham um mundo de cumplidades intergeracionais.

Estas práticas sempre foram quase exclusivamente desenvolvidas por mulheres, nascendo das suas mãos peças de uso doméstico, decorativo e artigos para compor o “enxoval” das raparigas casadoiras. Mas também havia algumas mulheres a fazer estes trabalhos “para fora”, o que se traduzia num complemento aos rendimentos do agregado familiar.

Hoje em dia, a atividade é desenvolvida sobretudo nos tempos livres e muitas das peças elaboradas em renda ou bordados deixaram de ocupar o mesmo lugar de importância nas nossas casas.

RENDAS

Na zona de Vila do Bispo e Sagres praticava-se a “Renda Filé”, também designada por “Renda do Malheiro”. Era feita com uma naveta especial – o malheiro – como se de uma rede de pesca se tratasse. Começava-se por prender o fio, muito fino, num gancho de arame ou nas costas de uma cadeira, resultando o trabalho numa malha de nós e pequenos espaçamentos. Esta rede era depois esticada num bastidor, redondo ou de quatro tábuas, suporte onde era executado o bordado segundo o esquema previamente escolhido. Durante o estudo não se encontraram praticantes desta renda, mas existem duas detentoras de saber (em São Brás de Alportel e Lagos).

A “Renda Chilena” é uma variante desta, com a malha mais apertada e com pequenos nós. É uma renda morosa. Revela-nos Catarina Costa que é preciso um mês para fazer um naperon de “chilena” que demoraria dois dias para ser feito em croché. Esta renda é trabalhada com uma linha muito fina (tal como no “filé”, usava-se fio com números a partir do 60), uma agulha de costura, um gancho fino de arame e uma argola presa no dedo indicador. Para começar, cosem-se as malhas numa tira de papel grosso, vai-se chuleando o papelão e tirando ou apanhando sucessivamente as malhas com a agulha de coser. Segura-se o gancho na argola do dedo para dar segurança ao trabalho, e vão-se aumentando ou diminuindo as malhas conforme o desenho escolhido. Os desenhos mais comuns usados na “chilena” são a “estrela”, o “lacinho”, a “flor de amendoeira”, o “trevo de quatro folhas” e a “rosa”. Existe ainda uma praticante desta técnica na zona de Sagres.

Na segunda metade do século XX, a “Renda de Bilros”, também apelidada de “Renda à Bilros”, foi uma atividade muito importante no Azinhal (Castro Marim) e na Fuseta (Olhão),

onde havia muitas praticantes que assim podiam complementar os rendimentos da agricultura e da pesca. Para se fazer esta renda, começa-se por assentar uma almofada enchida com palha num cavalete de madeira ou canastra de cana e sobre esta cola-se o “pique”, o cartão com o desenho. Depois prendem-se os bilros, peças de madeira compostas por uma haste com forma esférica ou alongada na ponta. A mão segura a parte inferior do bilro - “o pescoço” - e a linha é enrolada na parte superior - “a cabeça” - que fica presa ao desenho da renda. No Algarve talhavam-se os bilros sobretudo com bocados de esteva ou loendro. Estas plantas, que vivem nos barrancos, eram cortadas, trabalhadas com um canivete e postas a secar. Também existem bilros feitos de materiais mais originais, como é o caso dos 4 bilros de osso de peixe de Nídia Gomes, habitante da Fuseta.

A renda de bilros é feita a pares e a quantidade varia conforme a complexidade do desenho (39 até 48 pares). À medida que se tece a renda é preciso ir pregando com os alfinetes para a segurar e assim se vai trabalhando o desenho escolhido. Há relatos da existência de secretismo familiar ligado aos desenhos da renda de bilros, que passavam de geração em geração.

Tanto a “Renda Chilena” como a “Renda de Bilros” são trabalhos que requerem tempo e paciência, podem ser feitas peças inteiras mas normalmente realizam-se ‘tiras’ para aplicar na volta de lençóis, em toalhas de mesa ou de casa de banho, em cortinados, ou ainda com aplicação em vestuário e em peças mais pequenas.

Na “Renda de Frioleiras” o essencial, e também o mais complicado, é aprender a dar o nó inicial. Bernardete Carvalho explica que para fazer a argola no início de qualquer trabalho tem de se passar a linha, enfiar uma vez por cima e com o dedo puxar, para fazer um pequeno nó corrido que feche a argola central. Em seguida, vão-se fazendo os nós (não corridos) com a pequena naveta e a partir de certa altura é necessário trabalhar com a naveta e o novelo na mão. Daqui resultam rosetas ou partes separadas que depois de rematadas são ligadas umas às outras. Foram encontradas apenas duas praticantes e algumas detentoras de saber desta técnica (em Olhão e São Brás de Alportel).

A “Renda de 5 agulhas” era muito utilizada para fazer meias, peúgas, luvas ou xailes. Maria Clara Assunção começa por fazer o cano da peúga com doze malhas em cada quatro agulhas. Não se faz a última malha de cada agulha para poder encaixar na quinta agulha que serve para andar à volta, passando a ser o início da volta seguinte. Antigamente, as agulhas eram produzidas pelos latoeiros a partir de varetas de chapéus-de-chuva que eles completavam com a barbela. Encontraram-se poucas praticantes desta renda e ainda foi referido existir a “Renda de 2 agulhas”, usada sobretudo nas franjas das peças.

Diz-se que nas zonas piscatórias, eram os homens que faziam os sacos para as compras com o fio de pesca, com uma técnica de nós, tal e qual o macramé. Já na serra, há relatos sobretudo de homens que realizavam os sacos de compras ou suportes de vasos com fio de sisal, enquanto as mulheres usavam esta técnica para fazer as “romeiras” (xailes). Maria do Nascimento Evangelista explica que para fazer a renda macramé, começa por prender os fios a um tronco ou às costas de uma cadeira e vai fazendo os nós. Há quatro ou cinco pontos que se podem fazer, em separado ou misturados, e são estes que vão construindo o desenho e a peça. Esta técnica também pode ser executada diretamente nos tecidos, depois de desfiada a bainha. Nos últimos tempos assiste-se a um interesse renovado por esta renda e há várias pessoas, mulheres e homens, a conceber um leque muito variado de peças desde painéis, estruturas para vasos, sacos, xailes, cintos e bijuteria.

Quase todas as praticantes de rendas começam por fazer croché, segundo elas a renda que mais se fez, e ainda se faz no Algarve, transmitida de geração em geração. É praticamente garantido que quem faz rendas e bordados também sabe croché, que é o “abc” das rendas, muito simples, prático e prestando-se a fazer em qualquer lugar. Basta uma agulha de barbeta, linha que pode ser de várias cores ou espessuras, e lançar mãos ao trabalho. São conhecidos vários pontos que dão forma aos desenhos escolhidos: “ponto alto”, “ponto baixo”, “ponto médio”, “ponto cruzado”, etc. No croché existem também algumas variantes mais elaboradas, ainda praticadas na região do Algarve, como é o caso dos “segredos do algarve” e dos “segredos do amor”, - ambas muito semelhantes - juntando quatro pétalas a formar malmequeres pequenos e, ainda, as “lérias e pilérias”, as “noras e sogras”, as “seis irmãs” e a “renda do gancho”.

BORDADOS

Os bordados são trabalhos feitos usualmente com agulha de coser sobre um suporte de tecido ou pano (linho, alinhado, estopa fina, algodão, etc), embora alguns se executem sobre uma renda ou rede (como é o caso do bordado “filé”). Em geral, começa-se por escolher o desenho e decidir onde irá ser colocado no tecido usando uma fita métrica. Depois, transfere-se o desenho para o tecido com papel vegetal e lápis, com a ajuda de alfinetes a segurar. Ao executar-se um bordado pode ser utilizado sempre o mesmo ‘ponto’ ou vários ao mesmo tempo, a sua regularidade e a boa distribuição pelo tecido são os requisitos principais da qualidade do trabalho. No estudo foram evidenciados alguns pontos que parecem ser mais antigos no Algarve, como sendo o ponto “russo”, “jugoslavo”, “grilhão”, “matiz”, “crivo”, “cadeia”, “pé de flor”, e que ainda se continuam a fazer nesta região.

Num trabalho em bainhas “abertas” ou “tecidas”, marca-se primeiro a zona onde se quer desfiar a bainha, depois tiram-se 2 ou 3 cm de fios no tecido e com o ponto “ajour” ligam-se estes fios prendendo em cima e em baixo. Depois de feita esta teia, vai-se passando a agulha pelos fios e a linha que os cobre vai construindo o desenho do bordado.

Poderia dizer-se que o “ponto cruz” está para os bordados como o croché para as rendas, pois quase todas as jovens o aprendem. Ao bordar o desenho no “quadrilé” (tecido em rede próprio para bordar) alguns pontos ficam cruzados e outros não, por isso tem de se voltar a fazer os pontos cruzados para que o trabalho fique igual do lado direito e do avesso.

Além destes, foram referidos outros pontos que marcam os bordados algarvios: “pé de galo”, “areia”, “sombra”, “fantasia”, “cheio”, “grilhoa”, “carrilhão”, “caseado”, “ajour”, “roche-lier”, “enviesado”, “laçado”, “cadeado”, “castelo branco” e “assis”.

Frequentemente, as mulheres passam a dedicar-se mais às artes de rendas e bordados depois de se reformarem ou com a saída dos filhos de casa, quando têm mais tempo livre. Na maior parte dos casos não se trata de uma atividade desenvolvida profissionalmente, ou se o for, é complementada com outras atividades artesanais, como a trapologia, costura e outras artes decorativas.

Em geral, as praticantes consideram que o público desconhece a morosidade e o trabalho implicado nesta atividade. Por isso, a esmagadora maioria das praticantes refere que atribuir o justo preço correspondente às horas implicadas no trabalho impediria a venda das peças porque ninguém estaria disposto a comprá-las. Nas palavras de Brígida Banha “são trabalhos que se fazem por gosto, não têm preço”.

1. Renda chilena.

2. No Algarve trabalha-se com o bilro de ponta alongada (2.1. Maria Celeste de Moncarapacho) e com os bilros redondos na ponta à moda de Peniche e Vila do Conde (2.2. Brígida Banha, São Brás de Alportel).

3.1 A mesma peça reúne ponto russo (quadriculado), ponto grilhão e ponto cheio.

3.2- Peça com ponto "grilhoa", ponto "pé de galo" e ponto "cheio", envolto em renda de bilros. As peças são de Brígida Banha.

4. A executar renda "lérias" - Brígida Banha.



2.1



2.2



3.1



3.2



4

1. Encaje chileno.

2. En Algarve, se trabaja con el bolillo de punta alargada (2.1. Maria Celeste de Moncarapacho) y con los bolillos redondos en la punta al estilo de Peniche y Vila do Conde (2.2. Brígida Banha, São Brás de Alportel).

3.1 La misma pieza reúne punto ruso (cuadriculado), punto grillón y punto lleno.

3.2- Pieza con punto "grillete", punto "pie de gallo" y punto "lleno", en encaje de bolillos. Las piezas son de Brígida Banha.

4. Realizando encaje "lérias" - Brígida Banha.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, TÉCNICAS, MATERIALES Y UTENSILIOS

Al igual que en otras regiones de Portugal, las mujeres del Algarve dedicaban parte de su día al encaje y al bordado, dejando una marca de cuidado y refinamiento en los tapetes, colchas y toallas repartidas por la casa, y adornando cuidadosamente con lino las toallas para la cara y las sábanas. El encaje, trabajo realizado con una o varias agujas y sin soporte de tela o cualquier otro material, así como el bordado realizado sobre tela o red con aguja de bordar, constituían un mundo de complicidad intergeneracional.

Estas prácticas siempre han sido desarrolladas casi exclusivamente por las mujeres, que utilizaban sus manos para crear objetos domésticos y decorativos y artículos para el ajuar de las casadas. Pero también había algunas mujeres que realizaban estos trabajos “en paralelo”, lo que aumentaba los ingresos del hogar.

Hoy en día, la actividad se lleva a cabo principalmente durante el tiempo libre por lo que muchas piezas de encaje o bordado ya no ocupan el mismo lugar de importancia en nuestros hogares.

ENCAJES

En la zona de Vila do Bispo y Sagres se practicaba el “encaje de filet”, también conocido como “encaje de Malheiro”. Se hacía con una lanzadera especial, el malheiro, como si fuera una red de pesca. El primer paso consistía en fijar el hilo, muy fino, a un gancho de alambre o al respaldo de una silla, lo que daba lugar a una malla de nudos y pequeños espacios. A continuación, esta red se tensaba en un soporte de aro, redondo o de cuatro tablas, donde se ejecutaba el bordado según el esquema previamente elegido. Durante el estudio no se encontraron personas que practiquen este encaje, pero sí que hay dos personas con conocimientos en esta materia (en São Brás de Alportel y Lagos).

El “encaje chileno” es una variante de este, con un punto más apretado y pequeños nudos. Es un encaje que requiere mucho tiempo. Catarina Costa nos cuenta que se tarda un mes en hacer un tapete “chileno” que tardaría dos días en tejerse a ganchillo. Este encaje se trabaja con un hilo muy fino (como en el “encaje de filet” que se utilizaban hilos con números que empiezan por el 60), una aguja de coser, un gancho de alambre fino y una anilla sujeta al dedo índice. Para empezar, se cosen las mallas en una tira de papel grueso, se cubre el cartón y se retiran o recogen progresivamente las mallas con la aguja de coser. Se sujeta el gancho en la anilla del dedo para fijar el trabajo, y se aumentan o disminuyen las mallas según el diseño elegido. Los diseños más comunes utilizados en el encaje chileno son la “estrella”, el “lazo”, la “flor de almendro”, el “trébol de cuatro hojas” y la “rosa”. Todavía hay una persona que practica esta técnica en la zona de Sagres.

En la segunda mitad del siglo XX, el “encaje de bolillos” era una actividad muy importante en Azinhal (Castro Marim) y en Fuseta (Olhão), donde había muchos profesionales

que podían complementar así los ingresos de la agricultura y la pesca. Para hacer este encaje, hay que empezar colocando un cojín relleno de paja sobre un caballete de madera o un canasto de caña y pegar sobre él el “pique”, el cartón con el diseño. A continuación se colocan los bolillos, piezas de madera formadas por una varilla con forma esférica o alargada en el extremo. La mano sujeta la parte inferior del bolillo, “el cuello”, y el hilo se enrolla alrededor de la parte superior, “la cabeza”, que se une al diseño del encaje. En el Algarve, los bolillos se hacían principalmente con trozos de jara o adelfa. Estas plantas, que viven en los barrancos, se cortaban, se trabajaban con una navaja y se secaban. También hay bolillos realizados con materiales más originales, como es el caso de los 4 bolillos realizados con espina de pescado por Nídia Gomes, vecina de Fuseta.

El encaje de bolillos se hace por pares y la cantidad varía según la complejidad del diseño (de 39 a 48 pares). A medida que se va tejiendo el encaje, hay que sujetarlo con alfileres para mantenerlo en su sitio y trabajar en el diseño elegido. Se sabe que los diseños de los encajes de bolillos, que se transmitían de generación en generación, son un secreto familiar.

Tanto el “encaje chileno” como el “encaje de bolillos” requieren tiempo y paciencia. Se pueden hacer piezas enteras, pero normalmente se hacen “tiras” para colocarse alrededor de las sábanas, en los manteles o las toallas de baño, en las cortinas o incluso en la ropa y en piezas más pequeñas.

En el “encaje a la lanzadera” lo esencial, y también lo más complicado, es aprender a hacer el nudo inicial. Bernardete Carvalho explica que para hacer un lazo al principio de cualquier obra, hay que pasar el hilo, enhebrarlo una vez por encima y tirar con el dedo, para hacer un pequeño nudo corredizo que cierre el lazo central. Enseguida, se van haciendo los nudos (no corridos) con una pequeña lanzadera y a partir de cierto momento es necesario trabajar con la lanzadera y el ovillo en la mano. El resultado son rosetas, o partes separadas, que tras ser recortadas se unen. Solo se han encontrado dos personas que se dedican a ello y algunas personas con conocimientos de esta técnica (en Olhão y São Brás de Alportel).

El “encaje de 5 agujas” se utilizaba mucho para hacer medias, calcetines, guantes o pañuelos. Maria Clara Assunção comenzó haciendo el calcetín con doce mallas en cada cuatro agujas. No se hace la última malla de cada aguja para poder encajar en la quinta aguja que sirve para dar la vuelta, pasando a ser el inicio de la siguiente vuelta. Antiguamente, los hojalateros fabricaban las agujas utilizando palos de paraguas, que completaban por la púa. No hay muchas personas que realicen este tipo de este encaje y aún se menciona la existencia del “encaje de 2 agujas”, utilizado principalmente en los bordes de las piezas.

Se dice que en las zonas pesqueras eran los hombres los que hacían las bolsas para la compra con hilo de pescar, utilizando una técnica de anudado, como el macramé. Y en la sierra también hay relatos sobre todo de hombres que realizaban las bolsas de la compra o

soportes para jarrones con hilo de sisal, mientras que las mujeres usaban esta técnica para hacer las “romeiras” (chales). Maria do Nascimento Evangelista explica que para hacer macramé empieza por coger los hilos a un tronco o al respaldo de una silla y va haciendo los nudos. Hay cuatro o cinco puntos que se pueden hacer, por separado o mezclados, y estos son los que van construyendo el diseño y la pieza. Esta técnica también puede realizarse directamente sobre los tejidos, una vez que se ha deshilachado la vaina. En los últimos tiempos existe un interés renovado por este tipo de bordado y hay varias personas, hombres y mujeres, confeccionando un abanico muy variado de piezas desde cuadros, estructuras para jarrones, bolsas, chales, cinturones y bisutería.

Casi todas las practicantes de encajes empiezan haciendo croché, según ellas el encaje más común, y que aún se hace en el Algarve, transmitido de generación en generación. Está casi garantizado que quien hace encajes y bordados también sabe hacer croché, que es el “abc” de los encajes, muy sencillo, práctico y que se puede hacer en cualquier sitio. Basta con una aguja de ganchillo, una línea que puede ser de varios colores y tamaños y ponerse manos a la obra. Son conocidos varios puntos que dan forma a los diseños escogidos: “punto alto”, “punto bajo”, “punto medio”, “punto cruzado”, etc. En el croché existen también algunas variantes más elaboradas, aún practicadas en la zona del Algarve, como es el caso de los “secretos del Algarve” y los “secretos del amor”, ambos muy parecidos, juntando cuatro pétalos que forman margaritas pequeñas y además, las “lerias y pilerias”, las “nueras y suegras”, las “seis hermanas” y el “encaje de ganchillo”.

BORDADOS

Los bordados son trabajos hechos normalmente con aguja de coser sobre un soporte de tejido o tela (lino, alinado, estopa fina, algodón, etc.), aunque algunos se ejecutan sobre un encaje o red (como es el caso del “encaje de filet”). En general se empieza escogiendo el diseño y se decide donde se colocará el tejido utilizando una cinta métrica. Después, se pasa el diseño al tejido con papel vegetal y lápiz, con la ayuda de alfileres para sostenerlo. Al ejecutarse un bordado puede utilizarse siempre el mismo “punto” o varios al mismo tiempo, su regularidad y su buena distribución por el tejido son los requisitos principales para la calidad del trabajo. En el estudio se halló que algunos puntos parecen ser más antiguos en el Algarve, como es el punto “ruso”, “yugoslavo”, “grillón”, “matiz”, “criba”, “pie de flor” y que aún se continúan realizando en esta región.

En un trabajo en vainas “abiertas” o “tejidas”, primero se marca la zona donde se quiere deshilar la vaina, después se ponen 2 o 3 cm de hilos en el tejido y con el punto “abierto” se cogen estos hilos por arriba y por abajo. Después de hacer esta tela, se va pasando la aguja por los hilos y la línea que los cubre va construyendo el diseño del bordado.

Se podría decir que el “punto de cruz” es para los bordados lo que el croché es para los encajes, ya que todas las jóvenes lo aprenden. Al bordar el diseño en la tela de monje (tela de base para bordar) algunos puntos quedan cruzados y otros no, por eso se tienen que volver a hacer los puntos cruzados para que el trabajo quede igual en el anverso y el reverso.

Aparte de estos, se mencionaron otros puntos que marcan los bordados del Algarve: “pie de gallo”, “arena”, “sombra”, “fantasía”, “lleno”, “grillete”, “carrillón”, “retal”, “abierto”, “rochelie”, “sesgado”, “enlazado”, “candado”, “castillo blanco” e “Asís”.

A menudo las mujeres pasan a dedicarse más a las artes de los encajes y bordados después de la jubilación o cuando los hijos de van de cada, cuando tienen más tiempo libre. En la mayoría de los casos no se trata de una actividad desarrollada profesionalmente, o si lo es, se complementa con otras actividades de artesanía, como el patchwork, la costura y otras artes decorativas.

En general, las practicantes consideran que el público desconoce la morosidad y el trabajo implicado en esta actividad. Por eso, la inmensa mayoría de las practicantes menciona que atribuir un precio justo correspondiente con las horas implicadas en el trabajo impediría la venta de las piezas porque nadie estaría dispuesto a comprarlas. En palabras de Brígida Banha “son trabajos que se hacen por gusto, no tienen precio”.

SAPATEIRO

ZAPATERO

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Lagos, Loulé, Monchique, São Brás de Alportel, Silves
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Fernando Gonçalves, Fernando Oliveira, Fernando Zuñiga, João M. Furtado, Jorge Simões, Sophie Borrough
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	4
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	2
Não profissionais No profesionales	0
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	62
Aprendizes Aprendices	0
Detentores de saber p/ ensinar Poseedores de conocimientos a enseñar	3
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	Previstas / Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente; Carência de apoio institucional ao artesanato Viabilidad financiera insuficiente; Falta de apoyo institucional a la artesanía

ENQUADRAMENTO E DESCRIÇÃO DA ARTE

Os praticantes desta arte dedicam-se ao fabrico e reparação artesanal de calçado, recorrendo apenas ao auxílio de ferramentas simples e de pequenas máquinas.

Este é um ofício antigo, com presença nas principais localidades da região desde a época medieval. Ao longo do tempo a sua relevância foi crescendo até atingir o seu expoente máximo entre os finais do século XIX e inícios do século XX. Contudo, na segunda metade do século passado a maioria das oficinas eram ainda caseira e de pequena dimensão, como em épocas anteriores, e não se assistiu a uma modernização do sector equivalente à de outras zonas do país. Esta realidade, que não permitiu aumentar a capacidade de produção nem o lucro dos trabalhadores, a par da difusão do calçado produzido industrialmente e da progressiva alteração das necessidades e hábitos das comunidades resultou no declínio do ofício tradicional de sapateiro no Algarve.

Tradicionalmente os sapateiros aprendiam o ofício ainda na infância, ingressando numa oficina para trabalhar com um mestre logo após o ensino primário. É esta a experiência de Jorge Simões, que se formou com o seu pai Manuel, sapateiro em São Brás de Alportel, e se recorda também das muitas pessoas que ao longo dos anos se dirigiam ao estabelecimento solicitando a admissão de seus filhos para aprendizagem do ofício. Jorge explica que estes pais pagavam para que os filhos iniciassem a formação e que ao fim de pouco tempo de trabalho já o seu pai tinha condições de avaliar se os aprendizes tinham vocação. Caso não tivessem aconselhava os pais a procurar outro ofício para os filhos.

De um modo geral, para confeccionar um par de sapatos, os sapateiros começam por tirar as medidas aos pés do cliente e averiguar certas especificidades, tais como se pretendem um calçado mais rijo ou mais macio ou se é necessário fazer alguma adaptação ao mesmo. Em seguida é selecionada a pele e a forma de sapateiro que melhor se adapta ao que é pretendido e inicia-se o processo de moldagem. Esta faz-se primeiro em papel para ensaiar os desenhos das diversas peças que compõem o calçado e só depois de verificar a sua correção é que são transferidos para a pele. Antes de começar a coser as peças na máquina tem-se novamente o cuidado de verificar a sua adequação à forma de madeira selecionada, conforme explica Jorge Simões, acrescentando que o passo seguinte é ajustar as peças já cosidas a essa forma e puxá-las até abaixo, de modo a concluir a montagem da parte superior do calçado e começar a trabalhar na sola. Elemento este que é cortado na sua forma exata e depois cosido à restante composição recorrendo à máquina de braço. Por fim, são aplicados os cordões e faz-se um acabamento com sebo ou graxa para proteger e embelezar a peça.

Embora alguns destes procedimentos possam variar, em função de cada calçado específico ou do trabalho de cada profissional, é importante salientar que correspondem em grande parte aos saberes tradicionais praticados na região, ao longo de vários séculos até ao declínio da indústria artesanal do calçado.

MATÉRIA-PRIMA, FERRAMENTAS E OBJETOS

A principal matéria-prima utilizada na execução artesanal de calçado é o couro, obtido através do processamento da pele de diversos animais. As peles mais comuns para estes trabalhos são as de vaca ou vitela, as de carneiro, as de cavalo, as de porco e as de cabra. Embora, ao referir o couro de cabra, Jorge Simões acrescente que este é mais quebradiço que os restantes, pois trata-se de “um bicho mais bravo, nervoso”, estabelecendo assim uma relação entre a natureza do animal e as características da sua pele. A opção por um ou outro couro a utilizar em cada parte do calçado depende da preferência de cada artesão. Fernando Oliveira afirma que prefere usar couros de ovelha e de porco para os forros, por não apresentarem a mesma qualidade de acabamento da pele de vaca que aplica na parte de fora, mas gosta também de usar pele de cabra nos exteriores.

Este sapateiro salienta ainda que prefere trabalhar com couros oriundos de curtume vegetal, embora sejam mais caras, porque não têm taninos nem produtos tóxicos. Contudo, nem sempre é possível obtê-las.

A maior parte desta matéria-prima é proveniente de Alcanena ou adquirida a vendedores de casas especializadas na zona de Lisboa ou do Porto, onde os sapateiros podem também comprar outros componentes do calçado, tais como as ferragens (fechos, ilhós ou five-las), linhas próprias para a construção do calçado (corda de pita encerada ou fio de couro), colas, cremes e impermeabilizantes, ou ainda pregos, tintas, palmilhas e outros cordões.

De acordo com os testemunhos recolhidos, quase todos os materiais utilizados na produção de calçado no Algarve são oriundos de outras regiões do país ou mesmo do estrangeiro, o que resulta num ofício oneroso tanto para o produtor como para o cliente, que nem sempre está disponível para pagar um preço justo.

Fernando Gonçalves, o mais novo e recente praticante da arte, afirma que a sua oficina está totalmente equipada para executar o serviço de fabrico e reparação de calçado, segundo métodos artesanais. Alguns dos utensílios e ferramentas manuais que mais utiliza são o medidor de pés, os moldes de madeira, marcadores e régua de madeira para desenhar os moldes, facas, tesouras, alicates, vazadores e sovelas para abrir os buracos para passar as costuras, assim como pinças, agulhas fortes e dedeiras para o trabalho de costura manual, prensas para as colagens e bigornas para auxiliar na execução de algumas formas. No que respeita a maquinaria, explica que grande parte da que possui é antiga e proveniente de outras oficinas que, entretanto, encerraram, destacando as máquinas de costura, desde a mais comum utilizada nos tecidos às mais específicas deste ofício, a polidora e a lixadora para os acabamentos, a máquina de alargar calçado e também a de pregar os saltos dos sapatos.

Em meados do século XX a reparação de calçado usado era tão ou mais importante que o fabrico de calçado novo, tanto para o sapateiro como para o cliente, pois uns sapatos ou umas botas eram feitos para durar bastantes anos e necessitavam de manutenção. Tirando as pessoas de maiores posses, residentes nos centros urbanos, a maioria da população das zonas rurais apenas tinha sapatos novos na altura de casamentos ou outras festas importantes. Antigamente era possível destacar três tipos de calçado tradicional no Algarve, os sapatos de couro com atacadores, mais frequentemente usados pelas mulheres, as sandálias normalmente usadas pelos homens com profissões ligadas ao mar e as botas cardadas, muito resistentes, que eram sobretudo usadas pelos homens do campo. A estes acresce uns botins próprios para os tiradores de cortiça, revestidos com aplicações em ferro, de modo a permitirem o trabalho do tirador em cima do sobreiro.

Hoje em dia já poucas botas ou sapatos deste tipo se produzem. Alguns dos atuais sapateiros, detentores deste conhecimento, dedicam-se essencialmente a reparações e confeccionam peças novas apenas em situações especiais ou por encomenda. No entanto, para além dos modelos tradicionais, produz-se igualmente outro tipo de calçado em couro mais adequado ao gosto contemporâneo, com destaque para as sandálias e os chinelos, ou outros sapatos de formato aberto, tal como para os sapatos de tipo mocassin, fabricados por Sophie Burroghs.

Adicionalmente, e tal como no passado, alguns praticantes desta arte realizam também outros trabalhos em pele, tais como malas, carteiras, cintos ou adornos, o que lhes permite alargar a produção e a capacidade de obter rendimento.

1. O sapateiro Jorge Simões mostra uma peça de couro (pele de carneiro) utilizada na confeção do calçado.

2. Conjunto de formas em madeira na oficina de Fernando Gonçalves.

3. Jorge Simões a pregar a sola de um sapato

4. e a coser uma peça à máquina.

5. Fernando Oliveira mostra um conjunto de cartas profissionais de sapateiros que trabalharam na Sociedade Lopes Oliveira e Carmo, que existiu em Monchique.



1. El zapatero Jorge Simões muestra un trozo de cuero (piel de carneiro) utilizado para la confección de zapatos.

2. Conjunto de formas de madera en el taller de Fernando Gonçalves.

3. Jorge Simões clavando la suela de un zapato

4. y cosiendo una pieza a máquina.

5. Fernando Oliveira muestra un conjunto de fichas profesionales de zapateros que trabajaban en la Sociedad Lopes Oliveira e Carmo, que se encontraba en Monchique.

MARCO Y DESCRIPCIÓN DEL ARTE

Los practicantes de este arte se dedican a la fabricación y reparación artesanal del calzado, utilizando únicamente herramientas sencillas y pequeñas máquinas.

Se trata de un oficio antiguo, presente en las principales localidades de la región desde la época medieval. Con el paso del tiempo, su importancia fue creciendo hasta alcanzar su punto álgido entre finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo pasado la mayoría de los talleres seguían siendo caseros y de pequeño tamaño, como en épocas anteriores, y no se produjo una modernización del sector equivalente a la de otras partes del país. Esta realidad, que no permitía el aumento de la capacidad de producción ni la ganancia de los trabajadores, junto con la difusión del calzado producido industrialmente y el cambio progresivo de las necesidades y hábitos de las comunidades resultó en el declive del oficio tradicional de zapatero en el Algarve.

Tradicionalmente, los zapateros aprendían el oficio desde pequeños, incorporándose a un taller para trabajar con un maestro poco después de la educación primaria. Esta es la experiencia de Jorge Simões, que se formó con su padre Manuel, zapatero en São Brás de Alportel, y también recuerda a las muchas personas que a lo largo de los años se han acercado al establecimiento solicitando la admisión de sus hijos para aprender el oficio. Jorge explica que estos padres pagaron para que sus hijos empezaran a formarse y que, tras un breve periodo de trabajo, su padre ya pudo evaluar si los aprendices tenían vocación. Si no, aconsejó a los padres que buscaran otro oficio para sus hijos.

En general, para fabricar un par de zapatos, los zapateros empiezan por tomar las medidas del pie del cliente y averiguar ciertas especificidades, como si quiere un zapato más rígido o más blando o si necesita hacer alguna adaptación. A continuación, se selecciona la piel y el molde de zapato que mejor se adapta a lo que se pretende y se inicia el proceso de moldeado. Esto se hace primero en papel para probar los diseños de las distintas partes que componen el zapato y solo después de comprobar que son correctos se transfieren a la piel. Antes de empezar a coser las piezas en la máquina se vuelve a comprobar su adecuación a la forma de madera seleccionada, según explica Jorge Simões, que añade que el siguiente paso es ajustar las piezas ya cosidas a esta forma y tirar de ellas hacia abajo, para completar el montaje de la parte superior del calzado y empezar a trabajar en la suela. Este elemento se corta a su forma exacta y luego se cose al resto de la composición con la máquina de brazo. Por último, se aplican los cordones y se realiza un acabado con sebo o grasa para proteger y embellecer la pieza.

Aunque algunos de estos procedimientos pueden variar, dependiendo de cada calzado específico o del trabajo de cada profesional, es importante señalar que corresponden en gran medida a los conocimientos tradicionales practicados en la región durante varios siglos hasta el declive de la industria artesanal del calzado.

MATERIA PRIMA, HERRAMIENTAS Y OBJETOS

La principal materia prima utilizada en la fabricación artesanal del calzado es el cuero, que se obtiene procesando las pieles de diversos animales. Las pieles más habituales para estos trabajos son la de vaca o ternera, la de oveja, la de caballo, la de cerdo y la de cabra. Aunque al referirse a la piel de cabra, Jorge Simões añade que es más quebradiza que las demás porque es “un animal más salvaje y nervioso”, estableciendo así una relación entre la naturaleza del animal y las características de su piel. La opción de utilizar una u otra piel en cada parte del calzado depende de la preferencia de cada artesano. Fernando Oliveira dice que prefiere utilizar piel de oveja y de cerdo para los forros, porque no tienen la misma calidad de acabado que la piel de vaca que aplica en el exterior, pero también le gusta utilizar piel de cabra en el exterior.

Este zapatero también señala que prefiere trabajar con cuero de curtido vegetal, aunque sea más caro, porque no tiene taninos ni productos tóxicos. Sin embargo, no siempre es posible obtenerlos.

La mayor parte de esta materia prima procede de Alcanena o se adquiere a vendedores especializados en la zona de Lisboa u Oporto, donde los zapateros pueden comprar también otros componentes del calzado, como herrajes (cremalleras, ojales o hebillas), líneas para la construcción del calzado (cuerda de pita encerada o cordón de cuero), colas, cremas e impermeabilizantes, o incluso clavos, pinturas, plantillas y otros cordones.

Según los testimonios recogidos, casi todos los materiales utilizados en la producción de calzado en el Algarve proceden de otras regiones del país o incluso del extranjero, lo que se traduce en una artesanía costosa tanto para el productor como para el cliente, que no siempre está dispuesto a pagar un precio justo.

Fernando Gonçalves, el más reciente practicante del arte, dice que su taller está totalmente equipado para realizar el servicio de fabricación y reparación de zapatos, según métodos artesanales. Algunos de los utensilios y herramientas manuales que más utiliza son el calibrador de pie, los moldes de madera, los rotuladores y las reglas de madera para dibujar los moldes, los cuchillos, las tijeras, los alicates, los vertedores y los punzones para abrir los agujeros para pasar las costuras, así como las pinzas, las agujas fuertes y los yunques para el trabajo de costura manual, las prensas para el encolado y los yunques para ayudar a la ejecución de algunas formas. En cuanto a la maquinaria, explica que gran parte de la que posee es antigua y procedente de otros talleres que ya han cerrado, destacando las máquinas de coser, desde las más comunes que se utilizan en las telas hasta las más específicas de este oficio, las pulidoras y lijadoras para el acabado, la alargadora de calzado y también la que clava los tacones de los zapatos.

A mediados del siglo XX, la reparación de los zapatos usados era tan importante, o incluso más, que la fabricación de los nuevos, tanto para el zapatero como para el cliente, ya que los zapatos y las botas estaban hechos para durar muchos años y necesitaban mantenimiento. Aparte de las personas adineradas que vivían en los centros urbanos, la mayoría de la población de las zonas rurales solo tenía zapatos nuevos para las bodas u otras festividades importantes. Antiguamente se podían destacar tres tipos de calzado tradicional en el Algarve, los zapatos de cuero con cordones, más utilizados por las mujeres, las sandalias normalmente utilizadas por los hombres con profesiones vinculadas al mar y las botas cardadas, muy resistentes, que eran utilizadas principalmente por los hombres del campo. Además, había botas adecuadas para los descorchadores, recubiertas con aplicaciones de hierro, para que los descorchadores pudieran trabajar encima del alcornoque.

Hoy en día, se fabrican pocas botas o zapatos de este tipo. Algunos de los zapateros actuales, poseedores de estos conocimientos, se dedican esencialmente a las reparaciones y solo hacen piezas nuevas en situaciones especiales o por encargo. Sin embargo, además de los modelos tradicionales, también se fabrican otros tipos de zapatos de piel más adaptados al gusto contemporáneo, en particular, sandalias y zapatillas, u otros zapatos abiertos, como los de tipo mocasín de Sophie Burroghs.

Además, y al igual que en el pasado, algunos practicantes de este arte también realizan otros trabajos en cuero, como bolsos, carteras, cinturones o adornos, lo que les permite ampliar su producción y capacidad de obtener ingresos.

TECELAGEM

TEJIDOS

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Alcoutim, Castro Marim, Lagos, Monchique, Silves, São Brás de Alportel, Tavira
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Ana Cristina Lopes, Liliana Bonança, Maria do Carmo Cruz, Maria José Teixeira, Maria Nunes Lourenço, Maria Otilia Cardeira, Mariana José Rosado Prates, Noémia Bárbara Martins, Suzel Gamito, Violante Maria Candeias
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	1
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	7
Não profissionais No profesionales	2
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	61
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	9
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	Previstas / Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE, PROCESSO E MATERIAIS

A tecelagem tradicional algarvia compreende todo o processo de produção e transformação de matérias-primas naturais em fibras têxteis, para dar origem a tecidos variados. As tecnologias e os materiais diferem ao longo do território, mas no essencial a atividade partilha o mesmo carácter identitário que se manteve na região ao longo dos últimos séculos, satisfazendo necessidades domésticas e comerciais.

O linho e a lã, cuidadosamente preparados e fiados, assumem-se como os materiais preferenciais da tecelagem, contudo, a partir de finais do século XIX, tornou-se também comum o recurso ao algodão fabril. Além destes fios, desde sempre foi importante o aproveitamento de tiras de trapos velhos, o material predileto para a confeção de tapetes e mantas “de retalhos”, muito comuns nos meios rurais entre as pessoas com menos posses, resultando numa decoração geométrica e orgânica de riscas coloridas. Hoje, com o chamamento da reutilização, estes trabalhos passaram a adquirir outro estatuto e a conquistar mais espaço no mercado.

No Algarve não faltavam rebanhos nas zonas rurais e cultivava-se o linho mourisco (*Linum usitatissimum*) nas terras húmidas da serra. O trabalho no tear era, então, antecedido por um longo ciclo de produção e transformação das matérias-primas, primeiro em fibra e depois em fio. Estes trabalhos normalmente duravam todo o ano agrícola, com as várias tarefas a serem desenvolvidas nos seus tempos e ritmos próprios. Atualmente identificou-se apenas uma tecedeira, Otília Cardeira, a produzir e tratar o linho que utiliza nos seus trabalhos, praticando ainda o ciclo completo deste material.

Tradicionalmente era mais comum jogar com os tons naturais ou branqueados das matérias-primas, como o castanho e o bege (“vego”) na lã, consoante a espécie da ovelha e, com menos frequência, se tingiam com anilinas ou outros extratos. Desenvolvendo um trabalho contemporâneo, a artesã Maria do Carmo Cruz utiliza plantas e vegetais para obter uma grande variedade de tons na lã, como casca da cebola, folha da figueira, flor de esteva, casca da amêndoa, noz verde, erva azeda, entre outras.

No tear, o tecido é produzido cruzando os fios da teia, colocados paralelamente no sentido do seu comprimento, com os da trama, dispostos transversalmente na direção da largura do tecido. O conjunto de fios da teia é separado em grupos de pares e ímpares e os fios da trama são atravessados entre esses dois grupos através da abertura da cala. O “debuxo” consiste em selecionar os fios da teia que sobem e descem para a formação da cala, consoante os padrões, desenhos e técnicas de execução. O movimento dos pedais levanta e baixa os liços, fazendo subir ou descer os fios da teia e possibilitando a inserção dos fios da trama.

Os teares tradicionais são do tipo horizontal e funcionam com dois ou quatro liços. Com o tear de dois liços produz-se um tecido de estrutura simples, o tafetá, e com o de quatro

liços fazem-se tecidos mais complexos, como a sarja, sendo estas as formas de cruzamento de fios mais comuns e que são a base de qualquer tecido de tear.

A montagem do tear é a fase mais complicada do processo e requer para tal a colaboração de três pessoas. Suzel Gamito explica que quando se monta o tear já fica estipulado o tipo de padrão a fazer “e depois é seguir o esquema que se escolheu, a sequência de como se montou os pedais”. Ana Cristina Lopes recorda um grande secretismo no universo das tecedeiras, que é documentado por cartas antigas em que se menciona a transmissão de saberes de confecção de determinado padrão entre a família.

Uma peça de tecelagem termina com o remate, que pode ser executado com nós, franjas ou introduzindo a linha no tecido com uma agulha. No geral, trata-se de um trabalho complexo e moroso, cuja duração varia conforme as técnicas e os materiais utilizados.

OBJETOS E TÉCNICAS

As conhecidas mantas alentejanas “montanhac”, produzidas em lã e distintas pelos seus motivos geométricos, eram também encomendadas a tecedeiras algarvias, especializadas nesse trabalho, nomeadamente na zona de Alcoutim. Atualmente já não há quem confeccione estas mantas na região, mas Violante Candeias recorda-se que eram feitas “nas 4 premedeiras” e que “o segredo dos desenhos está nos repassos... o pente é sempre o mesmo, só que de um lado vêm dois fios de cada pua e depois ao passar faz-se o desenho e depois muda-se os pés”.

Igualmente com formas geométricas, essencialmente estrelas e losangos, encontram-se neste território as elegantes “mantas de albardadura”, ou “colchas de aparelho”, usadas em dias festivos no dorso de animais e elaboradas com a técnica antiga do “carapulo”, muito comum no nordeste algarvio. Maria José Teixeira é das poucas tecedeiras que ainda pratica esta técnica, que consiste em repuxar os fios de maneira a ficarem salientes e formarem os desenhos, conforme explica: “faz-se o fio mais grosso, para destacar e com uma vareta vai-se apanhando de dois em dois fios conforme o desenho e bate-se com o pente (...) na volta a seguir tem que se fazer outras ‘malhas’ repuxadas ... depois bate-se com o pente e tira-se a vareta (...) fica ali que já não sai, apertadinho”. Cada quadrícula do papel corresponde a um “carapulo”, a urdidura era feita em linho e mais recentemente em algodão, sendo que a cor branca da teia contrastava com o azul ou preto da lã tingida, normalmente aplicada neste trabalho.

Também muito importante no Algarve foi a técnica do soriano, um tecido de burel, elaborado com lã preta, que recebia um tratamento especial com terra para lhe aumentar a resistência. Esta técnica originária de Sória já se encontra presente, um pouco por toda a região, desde pelo menos o século XVI, sendo relevante quer como produto para exporta-

ção, quer para uso interno, pois, por um lado, tratava-se de um tecido pouco nobre e destinado aos mais pobres, por outro, este “pano da terra” tornou-se quase indispensável para os homens do mar. Hoje já não existem praticantes desta arte nem foram identificados detentores de saber que a tivessem praticado, permanecendo apenas algumas memórias como as de Violante Candeias, que pôde recordar detalhes do trabalho de sua mãe, tais como o procedimento de azeitar a lã para ser cardada e fiada, ou de escaldar o tecido em água para sair o azeite, sendo este em seguida sovado com o auxílio de varas de loendro, antes de ser arneirado na terra e depois secado ao sol. Este processo derivava na produção de um tecido mais compacto e impermeável, que se vendia ao metro, e servia, sobretudo, para confeccionar o vestuário dos pescadores, protegendo-os da água e do frio. A mãe de Violante Candeias tecia o soriano em julho para ser vendido depois nas feiras de Tavira, Faro e Vila Real de Santo António.

Quanto ao linho, eram confeccionados diversos artigos para vários fins. Otilia Carreira guarda com carinho alguns destes, tais como fraldas - mais conhecidas na altura por “coiros” -, colchas, toalhas, mantas, lençóis e demais roupas de casa, alforjes para animais, sacos para cereais ou pão, seirões para guardar o milho que os protegiam do gorgulho e bafio, “coadeiras” num tecido de trama mais larga que serviam para coar o queijo e vestuário diverso, como ceroulas e vestidos.

As peças que hoje se elaboram nos teares são de execução mais simples e adequadas aos usos atuais, mas produzidas essencialmente com materiais vindos de fora. São disso exemplo, toalhas e toalhetes de usos diversos, individuais, echarpes, mantas decorativas, malas, carteiras, balsas, fronhas ou tapeçarias para paredes.

1. Roca e fuso, instrumentos para fiar, sobre um tecido simples de linho feito em tear (peças de Otilia Cardeira).
2. Pormenor de uma peça "de retalhos" (de Otilia Cardeira).
3. Tear (de Otilia Cardeira).
4. Pormenor de uma antiga "manta de albardadura" executada com a técnica de "carapulo".
5. Manta antiga com a técnica "montanhac".



1. Roca y huso, instrumentos para hilar, sobre un tejido sencillo de linho hecho en tear (piezas de Otilia Cardeira).
2. Detalle de una pieza de "retazos" (de Otilia Cardeira).
3. Tear (de Otilia Cardeira).
4. Detalle de una antigua "manta de albarda" ejecutada con la técnica de "carapulo".
5. Manta antigua con la técnica "montanhac".

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, PROCESO Y MATERIALES

El tejido tradicional del Algarve abarca todo el proceso de producción y transformación de materias primas naturales en fibras textiles, que dan lugar a distintos tejidos. Las tecnologías y los materiales difieren a lo largo del territorio pero en lo esencial la actividad comparte el mismo carácter identitario que se mantiene en la región a lo largo de los últimos siglos, satisfaciendo necesidades domésticas y comerciales.

El lino y la lana, cuidadosamente preparados e hilados, destacan como los materiales preferentes del telar, si bien, a partir de finales del siglo XIX, se popularizó también el recurso al algodón fabril. Además de esos hilos, desde siempre fue importante el aprovechamiento de tiras de trapos viejos, el material predilecto para la confección de alfombras y mantas de “retazos”, muy común en los medios rurales entre las personas con menos posesiones, dando como resultado una decoración geométrica y orgánica de rayas de colores. Hoy, con el llamamiento a la reutilización, estos trabajos pasan a adquirir otro estatuto y a conquistar más espacio en el mercado.

En el Algarve no faltaban rebaños en las zonas rurales y se cultivaba el lino (*Linum usitatissimum*) en las tierras húmedas de la sierra. El trabajo en el telar era, por tanto, antecedido por un largo ciclo de producción y transformación de las materias primas, primero en fibra y después en hilo. Estos trabajos normalmente duraban todo el año agrícola, con las distintas tareas desarrolladas según sus propios tiempos y ritmos. Actualmente solo se ha identificado a una tejedora, Otilia Cardeira, que produce y trata el lino que utiliza en sus trabajos, practicando aún el ciclo completo de este material.

Tradicionalmente era más común jugar con los tonos naturales o blanqueados de las materias primas, como el marrón o el beige en la lana, conforme a la especie de la oveja y, con menos frecuencia, se teñían con anilinas u otros extractos. Desarrollando un trabajo contemporáneo, la artesana Maria do Carmo Cruz utiliza plantas y vegetales para obtener una gran variedad de tonos en la lana, como cáscara de cebolla, hoja de higuera, flor de jara, cáscara de almendra, nuez verde, acedera, entre otras.

En el telar, el tejido se produce cruzando los hilos de la tela, colocados paralelamente en el sentido de su longitud, como los de la trama, dispuestos transversalmente en dirección al ancho del tejido. El conjunto de hilos de la tela se separa en grupos de pares e impares y los hilos de la trama son atravesados entre esos dos grupos a través de la abertura de la cala. El tejido consiste en seleccionar los hilos de la tela que suben y bajan para la formación de la cala, conforme a los patrones, dibujos y técnicas de ejecución. El movimiento de los pedales sube y baja las estacas del telar, haciendo subir o bajar los hilos de la tela y posibilitando la inserción de los hilos de la trama.

Los telares tradicionales son de tipo horizontal y funcionan con dos o cuatro estacas. Con el telar de dos estacas se produce un tejido de estructura sencilla, el tafetán o tejido liso, y con el de cuatro estacas se realizan tejidos más complejos, como la sarga, que son las formas de cruce de hilos más comunes y que son la base de cualquier tejido de telar.

El montaje del telar es la fase más complicada del proceso y requiere para tal la colaboración de tres personas. Suzel Gamito explica que cuando se monta el telar ya queda estipulado el tipo de patrón que se va a realizar “y después hay que seguir el esquema que se ha elegido, la secuencia de la forma en que se montaron los pedales”. Ana Cristina Lopes recuerda el gran secretismo en el universo de las tejedoras, que está documentado por cartas antiguas en que se menciona la transmisión de saberes de confección de determinado patrón entre la familia.

Una pieza de tejido termina con el remate, que puede ejecutarse con nudos, franjas o introduciendo una línea en el tejido con una aguja. En general, se trata de un trabajo complejo y engorroso, cuya duración varía según las técnicas y los materiales utilizados.

OBJETOS Y TÉCNICAS

Las conocidas mantas alentejanas “montanhac”, producidas de lana y distintas por los motivos geométricos, eran también encargadas a las tejedoras algarvias, especializadas en ese trabajo, concretamente en la zona de Alcoutim. Actualmente ya no hay nadie que confeccione estas mantas en la zona, pero Violante Candeias se acuerda de que se hacían “a 4 pedales del telar” y que “el secreto de los dibujos está en los repastos... el peine es siempre el mismo, solo que de un lado vienen dos hilos de cada púa y después al pasar se hace el dibujo y después se cambian los pies”.

Igualmente con formas geométricas, principalmente estrellas y diamantes, se encuentran en este territorio las elegantes “mantas de albarda”, o “colchas de artefacto”, usadas en días festivos en el lomo de animales y elaboradas con la técnica antigua del “carapulo”, muy común en el noreste del Algarve. Maria José Teixeira es de las pocas tejedoras que aún practica esta técnica, que consiste en tirar de los hilos para que sobresalgan y formen los dibujos, tal y como lo explica: “se hace el hilo más gordo, para destacar y con una vara se van cogiendo de dos en dos hilos según el dibujo y se da con el peine (...) en la siguiente vuelta se tienen que hacer otras ‘mallas’ tiradas... después se da con el peine y se coge con la vara (...) queda ahí sujeto, ya no sale”. Cada cuadrícula del papel corresponde a un “carapulo”, la urdimbre se hacía con lino y más recientemente con algodón, de manera que el color blanco de la tela contrastaba con el azul o negro de la lana teñida, normalmente aplicada en este trabajo.

También muy importante en el Algarve fue la técnica del soriano, un tejido de burel, elaborado con lana negra, que recibía un tratamiento especial con tierra para aumentar la resistencia. Esta técnica originaria de Soria ya está presente en toda la región desde por lo menos el siglo *VXI*, siendo relevante tanto como producto para la exportación, como para uso interno, ya que, por un lado, se trataba de un tejido poco noble y destinado a los más pobres, por otro, este “pañó de tierra” se hizo casi indispensable para los hombres de la mar. Hoy ya no existen practicantes de este arte ni se han identificados detentores del saber que lo hayan practicado, de manera que permanece solo en algunos recuerdos como los de Violante Candeias, que recuerda detalles del trabajo de su madre, tales como el procedimiento de aceitar la lana para cardarse e hilarse, o de escaldar el tejido en agua para quitarle el aceite, que a continuación se amasaba con la ayuda de varas de adelfas, antes de arenarlo en la tierra y después dejarlo secar al sol. Este proceso derivaba en la producción de un tejido más compacto e impermeable, que se vendía por metro, y servía, sobre todo, para confeccionar el vestuario de los pescadores, protegiéndolos del agua y del frío. La madre de Violante Candeias tejía el soriano en julio para que se vendiera después en las ferias de Tavira, Faro y Vila Real de Santo António.

En cuanto al lino, eran confeccionados diversos artículos para varios fines. Otilia Carreira guarda con cariño algunos de estos, como los pañales (más conocidos en esa época como “cueros”), colchas, toallas, mantas, sábanas y demás ropas de casa, alforjas para animales, bolsas para cereales o pan, cestos para guardar el trigo que los protegían del gorgojo y del hedor, “coladeros” en un tejido que servía para colar el queso y distintas prendas como camisones y vestidos.

Las piezas que hoy se elaboran en los telares son de ejecución más sencilla y adecuada a los tiempos actuales, pero producidas principalmente con materiales que vienen de fuera. Por ejemplo, toallas y toallitas de diversos usos, individuales, bufandas, mantas decorativas, maletas, carteras, balsas, fundas o tapicerías para paredes.

TELHEIROS

TEJERO

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	São Brás de Alportel, Tavira
Nome dos telheiros Nombre de los tejeros	Alberto Rocha Cerâmica Artesanal, José João Viegas Horta, Rocifer, Terracota do Algarve Lda, Vidal Brito Lda
Nome dos responsáveis pelo telheiro Nombre de los responsables del tejero	Alberto Rocha/Elisabete Rocha, Artur Cavaco Martins, João Vidal Brito, José João Viegas Horta, Júlio Faustino
Nº de telheiros Nº de tejeros	5
Telheiros a trabalhar profissionalmente a tempo inteiro Tejeros que trabajan profesionalmente a jornada completa	4
Telheiros a trabalhar parcialmente Tejeros que trabajan a jornada parcial	1
Praticantes/Trabalhadores e exercer profissionalmente (total) Praticantes/trabajadores que ejercen profesionalmente (total)	40
Aprendizes (que se incluem no ponto anterior) Aprendices (que se incluyen en el punto anterior)	5
Telheiros disponíveis p/ ensinar Tejeros disponibles para enseñar	4
Principais ameaças Principales amenazas	Envelhecimento do ofício/força de trabalho Envejecimiento del oficio/ fuerza de trabajo

DESCRIÇÃO DA ARTE E PRODUTOS

Esta indústria artesanal consiste no fabrico de materiais cerâmicos para construção, num sistema em que a linha de produção está instalada junto ao principal ponto de extração da matéria-prima. A atividade envolve vários trabalhadores desde a extração e preparação do barro à manufatura das peças e à sua cozedura e transformação em cerâmica num forno artesanal.

De um modo geral, nos telheiros fabricam-se telhas de canudo, conhecidas como “telha mourisca”, o chamado tijolo de burro e o ladrilho tradicional, mais recentemente conhecido como “ladrilho de Santa Catarina”, nome associado a um dos mais emblemáticos locais de produção. Estas peças são fabricadas com várias medidas e formatos, de acordo com a finalidade e as solicitações de clientes. Em alguns casos, como no telheiro Rocifer, os ladrilhos podem também ser vidrados com diferentes tonalidades.

O ofício está presente no território algarvio, pelo menos, desde época romana e permaneceu praticamente inalterado durante séculos. Ainda hoje, uma parte do processo assim como a tecnologia base de construção e funcionamento do forno do telheiro são resultado dessa herança. Apenas o processo de extração e preparação do barro foi mecanizado nas últimas décadas do séc. XX.

Com mais ou menos expressividade, existiram telheiros a funcionar um pouco por todo o Algarve, normalmente situados na faixa de transição entre a serra e o barrocal, mas também em território serrano. Entre os mais conhecidos, podem destacar-se os de Castro Marim (no sapal e noutras zonas de interior), em Santa Rita (associados à produção oleira), nos arredores de Loulé (onde os inúmeros topónimos e memórias locais são reveladores desta atividade associada à exploração dos barreiros de barro branco e vermelho) e, sobretudo, nos concelhos de São Brás de Alportel e Tavira. É nesta zona que ainda hoje se encontram telheiros a funcionar. Contudo, de acordo com os testemunhos, já foram em muito maior número. Artur Cavaco recorda que “já houve 5 telheiros a funcionar em São Brás e mais 2 para a serra, agora só estão 2 em São Brás. Há uns vinte e tal anos havia à-vontade uns vinte e tal telheiros aqui nos concelhos vizinhos, com talvez uns 250 trabalhadores... agora quase nada”. Do mesmo modo, João Horta (dono de um telheiro que acredita ter cerca de 100 anos) considera que o declínio do ofício foi muito acentuado com a crise económica: “a crise na construção do tempo da Troika quase matou o ofício e fez um arrombo de 10 ou 12 anos. Só desde há 3 anos é que isto está melhor”.

Segundo os proprietários, atualmente a maior dificuldade não é o interesse do mercado e sim a disponibilidade de trabalhadores especializados, pois como explica Elisabete Rocha “a procura é imensa porque o material tem excelentes características naturais e está muito bem cotado no mercado, mas a mão de obra é escassa, o que encarece o produto”, acrescen-

tando ainda que “existindo trabalhadores, podiam ser reativados outros telheiros vizinhos e era bom para a indústria”.

Antigamente esta atividade era sazonal. Decorria sobretudo na primavera e no verão e parava quando se iniciava o período de chuva, que prejudicava os trabalhos, e era comum que os trabalhadores dos telheiros se deslocassem para os lagares de azeite (muitas vezes pertencentes aos mesmos donos) onde trabalhavam no outono e inverno. Hoje, com a agilitação de alguns processos e o investimento em eiras cobertas, já se trabalha o ano inteiro, embora com menos intensidade nos meses de Dezembro e Janeiro.

MATÉRIA-PRIMA, COMBUSTÍVEL E PRODUÇÃO

A matéria-prima é quase toda proveniente dos barreiros onde estão instalados os telheiros e das suas imediações, que hoje são essencialmente de barro vermelho. Contudo, para confeccionar as peças cerâmicas é necessário misturar o barro vermelho com o branco e este tem que ser adquirido noutros locais. Alguns destes telheiros abastecem-se de barro branco proveniente da zona de Castro Marim, que dizem ser de boa qualidade, mas Artur Cavaco, por exemplo, ainda lamenta já não ter acesso ao barro branco de Loulé (Goncinha) que “era do melhor que existia” para tijolos e ladrilhos, considerando mesmo que é “uma grande perda para o setor não se fazer nada com o barro de Loulé”, que “dá umas cores diferentes, que outro não dá, devido ao caulino”.

O ciclo de trabalhos inicia-se com a extração do barro e prossegue com a mistura do vermelho com o branco, em proporções variáveis consoante as características das peças, e com a trituração e moagem até o reduzir a pó. De seguida prepara-se a pasta adicionando água para o amassar e modelar nas formas das peças que serão fabricadas. Estas passam por um período de secagem, de forma a que a argila perca a maior parte da sua humidade e posteriormente são enfiadas e cozidas.

Atualmente, toda a fase de extração e preparação da matéria-prima foi mecanizada, tornando o trabalho mais fácil e rápido. O barro é tirado com retroescavadoras ou giratórias, é moído com trituradores e moinhos de martelo, a pasta é preparada na amassadeira e na fieira e são usados pequenos camiões, tratores e empilhadoras como apoio. No entanto, alguns proprietários têm bem presente o tempo em que todo este trabalho era manual. Alberto Rocha conta que “o barro era cavado com picaretas e acartado à mão” e recorda ter visto “o barro pisado com paus (pilões) para moer os torrões até ficarem em pó e depois era alagado com água ao centro e no dia seguinte amassado com os pés, como nas olarias”.

A confeção das peças continua a ser manual, de acordo com os métodos tradicionais herdados de geração em geração, na medida em que é também esse processo e o conhecimento que lhe é inerente que garante a qualidade do produto.

Os trabalhadores apenas recorrem a moldes de ferro e de madeira para obter as formas das telhas, ladrilhos ou tijolos, o que agiliza a produção e confere homogeneidade ao produto. No caso dos tijolos e ladrilhos, os moldes são retangulares, mas para as telhas são necessárias formas trapezoidais conjugadas com um galapo para conferir a curva, que lhes é característica. O cortador é quem coloca a argila nos moldes adequados e a desenforma e corta. Nos ladrilhos utiliza-se areia e cinza para desenformar e à medida que o cortador vai produzindo peças, o lançador vai distribuindo os ladrilhos pela eira, onde permanecem para um período de secagem. Ao lançador compete ainda a importante tarefa de manter o chão da eira sem irregularidades que possam deformar as peças, procedendo ao alisamento com régua.

A secagem deve ser um processo uniforme, durante o qual é necessário evitar a exposição solar e ir voltando as peças, para que a humidade se perca gradualmente e estas não fissurem. Segue-se a enforna, organizada pelo mestre do telheiro, na qual as peças são colocadas uma a uma, de modo a promover a maximização do espaço no interior da câmara de cozedura e as necessidades de calor de cada tipo de peças. De acordo com Alberto Rocha, os tijolos ocupam as primeiras fiadas, mais próximas à câmara de combustão, pois por serem maciços necessitam de maior exposição ao calor, em seguida colocam-se os ladrilhos e no topo as telhas, mais sujeitas a deformações.

A cozedura dura entre 24 a 36 horas de laboração permanente à temperatura de 1100 °C, mas após finalizada é preciso aguardar alguns dias pelo arrefecimento do forno, de modo a evitar um choque térmico e a quebra de peças. Para alimentar o fogo utiliza-se material de combustão rápida, como bagaço de azeitona, cascas de amêndoa, pinhas ou mato e alguma lenha mais robusta, alternando momentos de pausa com atização.

O resultado são peças de boa qualidade, beleza e carácter, que já começam a ser valorizadas pela sua componente histórica e manual.

1. Um dos barreiros de barro vermelho de onde é extraída matéria-prima em Santa Catarina da Fonte do Bispo.
 2. Conjunto de diferentes formas de madeiras utilizadas para fazer ladrilhos, tijolos e outras peças.
 3. Bancada de trabalho para preparação dos ladrilhos.
 4. A pasta de barro é envolta num preparado de areia e cinza para o ladrilho ser retirado da forma com maior facilidade.
 5. Ladrilho de Santa Catarina a secar na eira, antes de ir ao forno para cozer.
 6. Telhas a secar antes de cozer.
- Imagens do Telheiro de Alberto Rocha.



1



2



3



4



5



6

1. Uno de los pozos de arcilla roja de los que se extrae la materia prima en Santa Catarina da Fonte do Bispo.
 2. Conjunto de diferentes formas de madera utilizadas para hacer azulejos, ladrillos y otras piezas.
 3. Banco de trabajo para la preparación de azulejos.
 4. La pasta de arcilla se envuelve en un preparado de arena y ceniza para que el azulejo pueda extraerse del molde más fácilmente.
 5. Los azulejos de Santa Catarina secándose en la era, antes de pasar al horno para su cocción.
 6. Tejas secándose antes de la cocción.
- Imágenes de "Telheiro" de Alberto Rocha.

DESCRIPCIÓN DEL ARTE Y PRODUCTOS

Esta industria artesanal consiste en la fabricación de materiales cerámicos para la construcción, en un sistema en el que la línea de producción se instala junto al punto principal de extracción de la materia prima. La actividad implica a varios trabajadores desde la extracción y preparación de la arcilla hasta la fabricación de las piezas y su cocción y transformación en cerámica en un horno tradicional.

En general, las tejas se componen de tejas de paja, conocidas como “teja morisca”, el llamado “ladrillo de burro” y la teja tradicional, más recientemente conocida como “teja de Santa Catarina”, nombre asociado a uno de los lugares de producción más emblemáticos. Estas piezas se fabrican en varios tamaños y formas, según la finalidad y las peticiones del cliente. En algunos casos, como el de la teja Rocifer, las tejas también pueden estar esmaltadas en diferentes tonos.

El oficio está presente en el Algarve al menos desde la época romana, y ha permanecido prácticamente inalterado durante siglos. Incluso hoy en día, parte del proceso así como la tecnología básica de construcción y funcionamiento del horno tejero son resultado de esta herencia. Solo el proceso de extracción y preparación de la arcilla se mecanizó en las últimas décadas del siglo XX.

Con mayor o menor importancia, había cobertizos que funcionaban en todo el Algarve, normalmente situados en la franja de transición entre la sierra y el barrocal, pero también en territorio montañoso. Entre las más conocidas, destacan las de Castro Marim (en la marisma y otras zonas del interior), la de Santa Rita (asociada a la producción alfarera), la de los alrededores de Loulé (donde los innumerables topónimos y recuerdos locales revelan esta actividad asociada a la explotación de vasijas de arcilla blanca y roja) y, sobre todo, la de los municipios de São Brás de Alportel y Tavira. Es en esta zona donde todavía hoy se pueden encontrar cobertizos en funcionamiento. Sin embargo, según los testimonios, eran muchos más. Artur Cavaco recuerda que “antes había cinco tejeros en São Brás, y dos más en las montañas - ahora solo hay dos en São Brás. Hace veintitantos años había una veintena de tejeras en los municipios vecinos, con unos 250 trabajadores... ahora no hay casi nada”. Del mismo modo, João Horta (propietario de un tejero, que cree que tiene unos 100 años de antigüedad) considera que el declive de la artesanía se acentuó con la crisis económica: “la crisis de la construcción del periodo de la Troika casi mató la artesanía y provocó una desaceleración de 10 o 12 años. Solo en los últimos tres años ha sido mejor”.

Según los propietarios, actualmente la mayor dificultad no es el interés del mercado, sino la disponibilidad de trabajadores cualificados, ya que, como explica Elisabete Rocha, “la demanda es enorme porque el material tiene excelentes características naturales y está muy bien cotizado en el mercado, pero la mano de obra es escasa, lo que encarece el

producto”, y añade que “si hubiera trabajadores, se podrían reactivar otras tejas vecinas y sería bueno para la industria”.

Anteriormente, esta actividad era estacional. Solía llevarse a cabo principalmente en primavera y verano, y se detenía cuando comenzaba la temporada de lluvias -que perjudicaba el trabajo- y era habitual que los trabajadores de las naves se trasladaran a las almazaras (a menudo pertenecientes a los mismos propietarios) donde trabajaban durante el otoño y el invierno. Hoy en día, con la racionalización de algunos procesos y la inversión en eras cubiertas, se trabaja todo el año, aunque con menor intensidad en los meses de diciembre y enero.

MATERIA PRIMA, COMBUSTIBLE Y PRODUCCIÓN

La materia prima procede casi en su totalidad de los barreiros donde se instalan las naves y de su entorno, que hoy en día es esencialmente de arcilla roja. Sin embargo, para hacer las piezas de cerámica es necesario mezclar la arcilla roja con la blanca, que hay que adquirir en otros lugares. Algunos de estos almacenes se abastecen de arcilla blanca de la zona de Castro Marim, que dicen que es de buena calidad, pero Artur Cavaco, por ejemplo, sigue lamentando no tener ya acceso a la arcilla blanca de Loulé (Goncinha), que “era la mejor que existía” para los ladrillos y las tejas, e incluso considera “una gran pérdida para el sector no hacer nada con la arcilla de Loulé”, que “da colores diferentes, que otras arcillas no dan, debido a la caolinita”.

El ciclo de trabajo comienza con la extracción de la arcilla y continúa con la mezcla del rojo con el blanco, en proporciones variables según las características de las piezas, y la trituración y molienda hasta reducirla a polvo. A continuación, se prepara la pasta añadiendo agua para amasarla y moldearla con las formas de las piezas que se van a elaborar. Estas pasan por un periodo de secado, para que la arcilla pierda la mayor parte de su humedad, y luego se cuelgan y se cuecen.

Actualmente, toda la fase de extracción y preparación de la materia prima se ha mecanizado, lo que facilita y agiliza el trabajo. La arcilla se extrae con retroexcavadoras o máquinas de hilar, se muele con trituradoras y molinos de martillos, se prepara la pasta en la amasadora y el molino de hilar, y se utilizan pequeños camiones, tractores y carretillas elevadoras como apoyo. Sin embargo, algunos propietarios recuerdan la época en que todo este trabajo se hacía manualmente. Alberto Rocha nos cuenta que “la arcilla se excavaba con picos y se trituraba a mano” y recuerda haber visto “machacar la arcilla con palos (morteros) para moler los terrones hasta convertirlos en polvo y luego remojarla con agua en el centro y al día siguiente amasarla con los pies, como en las alfarerías”.

La confección de las piezas sigue siendo manual, según los métodos tradicionales heredados de generación en generación, ya que es también este proceso y los conocimientos inherentes al mismo los que garantizan la calidad del producto.

Los trabajadores solo utilizan moldes de hierro y madera para hacer las formas de las tejas, ladrillos o baldosas, lo que acelera la producción y hace que el producto sea homogéneo. En el caso de los ladrillos y las tejas, los moldes son rectangulares, pero para las tejas se requieren formas trapezoidales junto con un galapo para darles su curva característica. El cortador es quien coloca la arcilla en los moldes adecuados y quien la desmolda y la corta. La arena y la ceniza sirven para desmoldar las baldosas y, a medida que la cortadora produce baldosas, el lanzador las distribuye a la era, donde permanecen durante un periodo de secado. El lanzador también tiene la importante tarea de mantener el suelo de la era libre de cualquier irregularidad que pueda deformar las baldosas, alisándolas con reglas.

El proceso de secado debe ser uniforme, durante el cual es necesario evitar la exposición al sol y dar la vuelta a las piezas, para que la humedad se pierda gradualmente y no se agrieten. A continuación se procede al colgado, organizado por el maestro de la nave, en el que las piezas se colocan una a una, con el fin de aprovechar al máximo el espacio dentro de la cámara de cocción y las necesidades de calor de cada tipo de pieza. Según Alberto Rocha, los ladrillos ocupan las primeras filas, las más cercanas a la cámara de cocción, ya que son macizos y, por tanto, requieren una mayor exposición al calor.

La cocción dura entre 24 y 36 horas de trabajo permanente a una temperatura de 1100° C, pero una vez terminada es necesario esperar unos días a que el horno se enfríe, para evitar el choque térmico y la rotura de piezas. Para alimentar el fuego se utiliza material de combustión rápida, como orujo de aceituna, cáscaras de almendra, piñas o arbustos y alguna leña más robusta, alternando momentos de pausa con cocción.

El resultado son piezas de buena calidad, belleza y carácter, que ya están siendo valoradas por su componente histórico y manual.

TRAPOLOGIA

PATCHWORK

Lista de Património Cultural Imaterial Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial	Lista de PCI do Algarve atualmente viável Lista de PCI del Algarve actualmente viable
Localização Ubicación	Lagoa, Loulé, Monchique, São Brás de Alportel, Silves, Tavira
Nome dos praticantes Nombre profesionales	Anabela Guerreiro, Esmeralda Silva, Maria do Carmo Gomes, Maria Jacinta, Maria José Caetano, Maria José Laurência Torres, Mariana José Rosado Prates
Nome dos detentores de saber Nombre de los poseedores de conocimientos	--
Profissionais a tempo inteiro Profesionales a tiempo completo	2
Profissionais a tempo parcial Profesionales a tiempo parcial	3
Não profissionais No profesionales	2
Média de idade dos praticantes Edad media de los profesionales	73
Aprendizes Aprendices	0
Praticantes p/ ensinar Practicantes a enseñar	5
Ações de transmissão de saber Acciones de transmisión de conocimiento	2019 - 2020: 3 Previstas/Planeado: 1
Principais ameaças Principales amenazas	Viabilidade financeira insuficiente Viabilidad financiera insuficiente

DESCRIÇÃO DA ARTE, TÉCNICAS E OBJETOS

A trapologia surge da aplicação de diferentes técnicas tradicionais para ligar retalhos de tecido através da costura manual, com agulhas, com teares manuais ou usando apenas os dedos, resultando na confecção de sacos (“talegos”), malas, colchas, almofadas, tapetes, mantas e pegas, entre outros.

Esta será uma prática intemporal relacionada com a necessidade de reaproveitar tecidos velhos ou usados, oferecendo-lhes uma nova utilização, a qual sempre terá existido, de um modo ou de outro, ao longo dos séculos.

Normalmente, as praticantes desta arte aprenderam costura na sua juventude e dedicam-se em paralelo à confecção de rendas e bordados ou até mesmo à tecelagem. Fazia tudo parte de um universo de conhecimentos perpetuados no feminino, como preparação para as raparigas se tornarem “boas donas de casa”.

Cada pessoa tem a sua forma de trabalhar uma mesma peça de trapologia. Para fazer um “talego”, Maria José Laurêncio explica que primeiro corta todos os retalhos do mesmo tipo de tecido de forma assimétrica, escolhendo cores e padrões diferentes. Depois de os passar a ferro, vai compondo o puzzle à medida que cose os retalhos uns aos outros e passa a ferro outra vez (esta artesã usa a máquina de costura, mas há quem cosa à mão). Talha o forro do mesmo tamanho, de um só tecido inteiro e de cor clara, e cose-o ao saco. Faz em seguida a barra de cima com um tecido independente, incluindo a “xereta”, onde se introduzem os cordões. O cordão é elaborado com a agulha de croché e termina com um cadilho em cada ponta. Antigamente, este cordão era produzido a partir das “ourelas”, ou seja, as partes mais grossas da roupa.

A renda ou tricot de trapos é outra técnica da trapologia tradicional que continua a ter algumas praticantes. Consiste em fazer uma tira com pedaços de tecido cosidos uns aos outros e enrolados num novelo para ser em seguida trabalhado com agulhas grossas de tricot ou com agulha de croché. Para fazer um tapete oval ou redondo, Maria José Caetano começa pelo centro com vinte malhas e vai acrescentando mais à volta até finalizar a peça com o tamanho pretendido.

Maria do Carmo Gomes recorda uma variante desta técnica aprendida há anos com a sua mãe na zona de Lagoa, na versão de tricot com duas agulhas (também pode ser feito com a agulha de croché). Aqui, à medida que tricota vai inserindo tecidos previamente cortados em pequenas tiras retangulares. Esta técnica era muito utilizada para produzir tapetes de vários tamanhos, usados por baixo do pedal da máquina de costura ou por cima da mesma, e também para cobrir a albarda dos animais.

Com os novelos de trapilhos executa-se uma outra técnica, que consiste em produzir uma trança feita à mão com três tiras do trapilho, sendo depois esta trança cosida à volta

com uma agulha de coser lã. Antigamente, confeccionavam-se deste modo tapetes circulares ou ovais que podiam atingir grandes dimensões, os designados “tapetes de trena”. Encontram-se ainda peças pequenas feitas com esta técnica, como sendo bases de travessa e de copos, tapetes pequenos e bolsas.

Há poucas praticantes que continuam a desenvolver esta atividade exclusivamente da forma tradicional, no que diz respeito à reutilização dos tecidos velhos, pois optam por utilizar somente tecidos novos ou por os misturar com tecidos reaproveitados. Da mesma forma, algumas das técnicas parecem já não serem praticadas atualmente, como é o caso das mantas e tapetes de trapinhos. Segundo as artesãs, estes trabalhos são morosos e pouco valorizados, não sendo comportável vendê-los pelo preço justo. Algumas outras técnicas continuam a ser executadas de forma semelhante à tradicional, tendo sofrido ligeiras alterações no sentido de simplificarem o processo ou de se modernizarem para o mercado de hoje. Por sua vez, o leque de oferta de peças produzidas é mais diversificado do que antigamente. Verifica-se que a utilização de trapos e retalhos na confecção de peças, visto outrora como uma atividade “pouco nobre” e relegada para uso doméstico, tem vindo a ocupar um lugar de destaque em mercados da região, assim como na grande montra do mundo digital. Um protagonismo que se pode relacionar com as crescentes preocupações pelas questões da sustentabilidade.

Esta arte de trabalhar os retalhos também se presta a ser feita em atividades educativas. É o caso de Mariana Prates que, no âmbito da sua atividade de auxiliar de educação em São Brás de Alportel, desenvolve ações de ensino de trapologia. Juntamente com as crianças, e por vezes com a intervenção dos pais e professoras, criam peças em coletivo no sentido de sensibilizar os mais jovens para o trabalho artesanal, o património cultural da região e a reutilização de materiais.

1 e 2. "Talegos" (também designados de "taleigos", sacos de pano e bolsas de trapo) - servem para transportar e guardar quase tudo (por Maria José Laurência Torres - Casa do Artesão - ASTA, em Tavira)

3. Pormenor de uma toalha de mesa feita de retalhos por Maria José Laurência Torres - Casa do Artesão - ASTA, em Tavira)

4. e 5 Tapete e bolsas de "trapilhos" por Maria José G. Santos - Casa do Artesão, Tavira



1



2



3

1 y 2 . "Talegas" (también llamados bolsos de paño y bolsos de trapo) - sirven para transportar y guardar casi de todo (por Maria José Laurência Torres - la Casa del Artesano - ASTA, en Tavira)

3. Detalle de mantel elaborado con retales por Maria José Laurência Torres - Casa del Artesano - ASTA, en Tavira)

4 e 5. Alfombra de "trapillos" por Maria José G. Santos - la Casa del Artesano, Tavira



4



5

DESCRIPCIÓN DEL ARTE, TÉCNICAS Y OBJETOS

El patchwork surge de la aplicación de distintas técnicas tradicionales para unir retazos de tejido a través de la costura manual, con agujas, con telares manuales o usando solo los dedos, dando como resultado la confección de sacos (“talegas”), maletas, colchas, almohadas, alfombras, mantas y paños, entre otros.

Esta es una práctica intemporal surgida de la necesidad de reaprovechar tejidos viejos o usados, dándoles un nuevo uso. Esta práctica siempre ha existido, de un modo u otro, a lo largo de los siglos.

Normalmente, las practicantes de este arte aprendieron costura en su juventud y se dedican en paralelo a la confección de encajes y bordados o incluso al telar. Todo formaba parte de un universo de conocimientos perpetuados en el ámbito femenino, como preparación para las mozas para convertirse en “buenas amas de casa”.

Cada persona tiene su propia forma de trabajar una misma pieza de patchwork. Para hacer una “talega”, Maria José Laurêncio explica que primero corta todos los retazos del mismo tipo de tejido de forma asimétrica, escogiendo colores y patrones diferentes. Después los plancha, va componiendo el puzle a medida que cose los retazos unos a otros y los plancha otra vez (esta artesana usa máquina de coser, pero otras los cosen a mano). Talla el forro del mismo tamaño, de un solo tejido interior y de un color claro, y lo cose al bolso. Hace a continuación la parte de arriba con un tejido independiente, incluyendo la “cotilla”, donde se introducen los cordones. El cordón se elabora con una aguja de croché y termina con un extremo en cada punta. Antiguamente, este cordón se realizaba a partir de los “orillos”, es decir, las partes más gruesas de la ropa.

El encaje o tricot de trapos es otra técnica de patchwork tradicional que continúa teniendo algunas adeptas. Consiste en hacer una tira con trozos de tejido cosidos unos a otros y colocados en un ovillo para que a continuación se trabaje con agujas gruesas de tricot o con aguja de croché. Para hacer una alfombra oval o redonda, Maria José Caetano comienza por el centro con veinte mallas y va aumentando en cada vuelta hasta finalizar la pieza con el tamaño deseado.

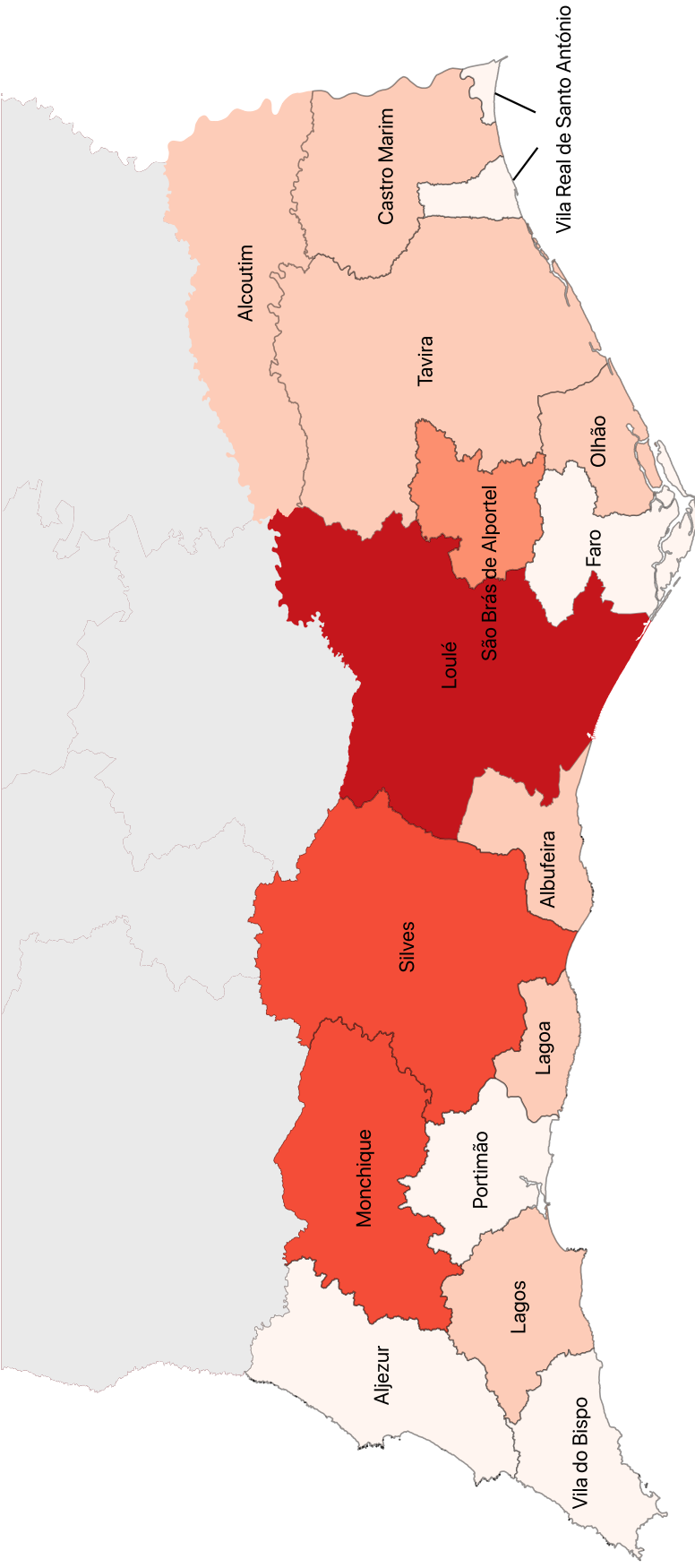
Maria do Carmo Gomes recuerda una variante de esta técnica aprendida hace años con su madre en la zona de Lagoa, en versión de tricot con dos agujas (también se puede hacer con una aguja de croché). Aquí, a medida que teje va introduciendo tejidos previamente cortados en pequeñas tiras rectangulares. Esta técnica era muy utilizada para producir alfombras de varios tamaños, usados por debajo del pedal de la máquina de coser o por encima de esta, y también para cubrir la albarda de los animales.

Con los ovillos de trapillos se ejecuta otra técnica, que consiste en producir una trenza hecha a mano con tres tiras de trapillo. Esta trenza después se cose alrededor con una aguja

de coser lana. Antiguamente, se confeccionaba de este modo alfombras circulares u ovales que podrían alcanzar grandes dimensiones, las llamadas “alfombras de cinta métrica”. Aún se encuentran piezas pequeñas hechas con esta técnica, como base para fuentes o vasos, alfombras pequeñas y bolsos.

Hay pocas practicantes que continúan desarrollando esta actividad exclusivamente de forma tradicional, en cuanto a la reutilización de tejidos viejos, ya que optan por utilizar solamente tejidos nuevos o por mezclar con tejidos reutilizados. De esta forma, algunas de las técnicas parece que ya no se practican en la actualidad, como es el caso de las mantas y alfombras de trapillos. Según las artesanas, estos trabajos son engorrosos y están poco valorados, con lo que no es sencillo venderlos por su justo precio. Algunas otras técnicas continúan siendo ejecutadas de forma parecida a la tradicional, con algunas ligeras alteraciones ya que se ha simplificado el proceso o se ha modernizado para el mercado actual. Por otro lado, el abanico de oferta de piezas producidas es más amplio del que existía antiguamente. Se comprueba que la utilización de trapos y retazos en la confección de piezas, visto antiguamente como una actividad “poco noble” y relegada al uso doméstico, ha pasado a ocupar un lugar destacado en los mercados de la región, así como en el gran escaparate del mundo digital. Un protagonismo que se puede relacionar con la creciente preocupación por cuestiones de sostenibilidad.

Este arte de trabajar los retazos también se presta a realizarse en actividades educativas. Es el caso de Mariana Prates que, en el ámbito de su actividad de auxiliar de educación en São Brás de Alportel, desarrolla acciones de enseñanza de patchwork. Junto con los menores, y a veces con la intervención de padres y profesores, crean piezas como colectivo para sensibilizar a los más jóvenes sobre el trabajo artesanal, el patrimonio cultural de la región y la reutilización de materiales.



NÚMERO DE ARTES

- 0-3
- 4-6
- 7-10
- 11-14
- 14-17

ATIVIDADES ARTESANAIS INTEGRADAS NO ESTUDO
 ACTIVIDADES ARTESANALES INTEGRADAS EN EL ESTUDIO

FONTES DE INFORMAÇÃO FUENTES DE INFORMACIÓN

Este trabalho privilegiou como fontes de informação os testemunhos dos vários artesãos entrevistados para cada ofício, identificados nos respetivos Quadros.

Para saber mais sobre os temas abordados pode consultar-se, por exemplo :

Este trabajo priorizó como fuentes de información los testimonios de los distintos artesanos entrevistados para cada oficio, identificados en las respectivas tablas.

Para obtener más información sobre los temas tratados, puede consultar lo siguiente:

“Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial” (2003), Comissão Nacional da UNESCO, [Acedido em Julho de 2021]

“Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial” (2003), Comisión Nacional de UNESCO, [Acedido en julio de 2021]

(2012) – TASA, Técnicas Ancestrais, Soluções Atuais, CCDR Algarve.

CAEIRO, Rosário (2010) – Casa do Ferreiro (catálogo de exposição), Alcoutim, Câmara Municipal de Alcoutim.

CARDEIRA, Daniel Filipe Pereira (2020) – Veículos de Tração Animal no Algarve. Carretas e Carros de Besta, Dissertação de Mestrado em História de Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [Acedido em Julho de 2021]: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/130631/3/432538.pdf>

CUNHA, Luísa (2005) – Artesanato da Região do Algarve, IEFP – Instituto do Emprego e Formação Profissional, I.P.

GUERREIRO, Manuel Viegas, MAGALHÃES, Joaquim Romero (1983) – “Duas Descrições do Algarve do Século XVI”, in *Cadernos da Revista Económica e Social*, nº3, Livraria Sá da Costa Editora.

LOPES, João Baptista da Silva (1988) – *Corografia ou memória económica, estatística e topográfica do Reino do Algarve*, Faro, Algarve em Foco Editora.

OLIVEIRA, Catarina (2013) – “Empreita e Cestaria no Algarve a partir da Palma, Esparto e Cana, antigos saberes, novos fazeres”, in *Idades Entrelaçadas. Formas e Memórias das Artes de Trabalhar Fibras Vegetais*, IEFP – Instituto do Emprego e Formação Profissional, I.P., pp. 91-105.

RECURSOS WEB:

Rede de Museus do Algarve – Algarve Imaterial, [Acedido em Julho de 2021]: <https://algarveimaterial.wordpress.com>

